

## La "pittura di genere"

In un saggio tedesco, che leggevo or sono alcuni giorni, sul « concetto e l'essenza della pittura di genere » (1), ho notato che vi è ora, per la pittura di genere, presso i critici, la stessa tendenza che per altri concetti, o piuttosto, per altri « termini » della storia dell'arte: cioè, a convertirli dal senso loro primitivo, che era di estinazione o piuttosto di disistimazione, in concetti di qualificazione (2), ossia di particolari stati d'animo e corrispettive forme di arte. L'autore di quel saggio comincia col riferire le due definizioni che della pittura di genere si sono date in Germania, da B. Riehl (1884) nella sua *Geschichte der Stilbilder in der deutschen Kunst bis zum Ende P. Breughels des Aelteren*, e di L. Brieger (1922), nella monografia *Das Genrebild, eine Entwicklung der bürgerlichen Malerei*. Per Riehl, il « pittore di genere » si distingue dal « pittore di storia », perché questi « rappresenta una situazione di significato generale per la storia del popolo o addirittura dell'umanità, e suo lavoro supremo è di rendere sensibili motivi, pensieri, fini e successi », laddove l'altro « s'introduce nella vita privata degli uomini, mostra gli uomini nei loro costumi e disposizioni, e non dipinge fatti ma stati, e i fatti che adopera gli servono solo a illustrare energicamente uno stato ». Per il Brieger, invece, il concetto di pittura di genere deve restringersi a una sola parte di quel che si chiama con questo nome, e in quella parte riconosce « la creatura artistica del protestantesimo ». All'una e all'altra definizione il nuovo critico, il Bohm, oppone che essi si attengono alla materia (« das Inhaltliche und Gegenständliche ») delle rappresentazioni, e non allo spirito o forma che si dica; e perciò egli all'una e all'altra preferisce, come punto di partenza delle proprie indagini, la definizione che si trova nell'*Estetica* del vecchio Vischer, e che determina, come proprio della pittura di genere, il « generale » (« Allgemeine ») dell'umanità, in quanto non ancora impegnato nelle lotte della storia, e perciò l'umanità « in quanto natura ». Infatti, il Bohm, lavorando questo filo, e facendo assai giuste considerazioni sul modo predominante in cui era sentita la natura nel medioevo, — modo spirituale e simbolico che escludeva il sentimento naturalistico della pittura di genere, quantunque si trovasse spesso di fronte e a fatica raffrenasse le ribellioni del mondo e della carne, — viene alla conclusione che la pittura di genere è espressione del naturalismo moderno, e corrisponde alla concezione filosofica dello Spinoza; sicché tale debbono chiamarsi solo quelle rappresentazioni realistiche non turbate dai giudizi di bene e male, distaccate dalla storicità e contenute alla naturalità. Un Peter Breughel — egli dice (cioè l'artista che si vuol considerare padre della pittura di genere olandese), — un Peter Breughel non è propriamente pittore di genere: « in lui, a malgrado tutto l'amore che egli ha per le cose, si scorge una secreta tristezza che il mondo non sia come dev'essere; e perciò egli va oltre la pittura di genere » (3).

Ora io non intendo negare punto che nella pittura moderna, come nella poesia e letteratura e in ogni altro gruppo d'arte, si rispecchi talvolta o spesso un sentimento che sorge, poniamo, sulla religiosità protestante, sull'antichismo di alcune forme di essa, e simili, o altri sentimenti che sorgono sulla concezione naturalistica delle cose. Dico il sentimento, e non già direttamente il concetto naturalistico, il quale, in quanto elaborazione astratta e meccanica della realtà, non ha nulla da vedere con la poesia e con l'arte: un filosofo naturalista produce, in quanto tale, una filosofia o una scienza, non un'arte; un'interpretazione e non un sentimento. In effetto, i cosiddetti naturalisti e veristi erano, a lor modo, pessimisti amari, cinici, o anche sognatori di ideali e di utopie; e, quando non rappresentavano nessuno di questi o altri sentimenti (valutativi come tutti i sentimenti), non erano poeti e artisti. Ma quel che voglio dire ora è,

che non vedo ragione di chiamare le opere di pittura, che si riconducono in qualche modo allo stato d'animo protestante o a quello naturalistico, « pittura di genere »: perché questo nuovo significato non è già uno svolgimento e una migliore determinazione del significato antico e primitivo di quel termine critico, ma è cosa affatto nuova e diversa. Torniamo dunque (come ho fatto altra volta per il concetto di « barocco ») (4), anche qui alle fonti, ossia all'uso e significato originario, e cerchiamo di intenderlo bene, e di adoperarlo per le necessità per cui neque e che sono anche necessità nostre: senza vietare indagini di altra sorta o, se proprio così piace, l'uso bizzarro dello stesso nome per cose che, pensate modernamente, potrebbero, a dir vero, essere designate in guisa più conveniente da nomi moderni.

A questo ritorno mi porge occasione un lavoro italiano del Delogu, sulla pittura di genere italiana del sei e settecento (5), che mi pare che stia assai meglio nella realtà storica della cosa. Che cosa vuol dire propriamente « pittore di genere » nel significato originario della parola? Potremmo tradurlo, mi sembra, nell'altra di « pittore specialista », contrapposto al « pittore universale », che il Baldinucci definiva nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*: « quello che dipinge ogni sorta di cose, come storie, ritratti, paesi, marine, animali, frutti, fiori, prospettive, e simili, a fresco, a olio, a guazzo » (6). Le definizioni che il Delogu riferisce del Watelet nell'*Encyclopédie* (1757) e dell'Angelviller (1783) spiegano appunto che « genre » serve a designare « de la classe des peintres d'histoire ceux qui, bornés à certains objets, se font une éternelle patrie de les peindre et une espèce de loi de ne représenter que ceux là », e che « les genres sont toutes les parties de la peinture qui ne sont pas celles de l'histoire ». Ciò conferma il Melizia nel suo *Dizionario delle belle arti del disegno* (7): « Pittori di genere sono quelli che si danno particolarmente a rappresentare certi oggetti. Chi abbraccia e riesce eccellentemente in tutti i generi è pittore di storia. Altri si danno ai paesaggi, e chi ai ritratti, e chi ai fiori, e chi alle bestie, e chi alle architetture ». E si legge intero il suo articolo, nel quale contrappone il pittore che fa sintesi, come ora si direbbe, di tutti gli oggetti sottomettendoli a un'idea e, senza perder di mira gli accessori, li tratta come tali, e il pittore che, non sentendo in sé questo vigore sintetico, si attacca agli oggetti particolari e sceglie « qualche genere secondario il più confacente alle sue disposizioni ». Rimane così esclusa una interpretazione, che vedo aver corso in dizionari ed enciclopedie tedesche, ossia che « genre » valga « tipo », e la pittura di genere offra il « tipo » degli individui in questa o quella loro occupazione (8). « Genre » voleva dire semplicemente « specie » o « classe ».

Ripetendoci a tale significato originario, s'intende la poca stima che andò unita in origine a quella denominazione, e che si è continuata poi, consapevolmente o inconsapevolmente. Leonardo e Michelangelo (ricorda il Delogu) guardavano la pittura di genere « arte senza sostanza e senza nerbo », come quella che poteva farsi dagli ingegni grossi, a furia di esercizio. Ai giorni nostri il Benson, nei *Florentine painters of the Renaissance* (9), nota che « in proporzione della diminuzione e della bellezza si sviluppano i germi perniciosi che porta con sé la pittura di genere, l'amore del particolare inutile, e ciò che bisogna chiamare col suo nome: cattivo gusto ». Anche quell'accademico Michelangelo della Germania, che fu Peter Cornelius, era assai severo verso di essa, spregiando i pittori di genere come « l'ächler » (per l'appunto, « specialisti »).

(4) *Critica*, xxiii, 170-171: e cfr. anche nella stessa rivista, xxiii, 316-8, a proposito di un saggio del Welsbach.

(5) GIUSEPPE DELOGU, *Della pittura e di ignoti maestri italiani* (A. Trani) detto il « Scrittore », Genova-Sampierdarena, tip. Rosco, 1928, con fig. (test. dall'Annuario del R. Liceo Calabro di Genova).

(6) *Opere*, ed. del Classico Italiani, rii, 61.

(7) *Ediz.* di Basano, 1797, ad verb.

(8) A ciò si è condotti dalla inesatta traduzione di « pittura di genere » in « *Genre-malerie* », laddove bisognerebbe tradurlo piuttosto in « *Fachmalerie* ».

(9) *Crit.* dal DELOGU, p. 10.

sti », ai quali l'arte « non appare nella sua totalità e unità, onde si scelgono una specialità (un « Fach ») e lavorano solo in essa », laddove « l'arte vera non conosce una specialità separata, ma comprende tutta la natura visibile »; sicché « la pittura di genere è una sorta di lichene o di escrescenza morbosa sul gran tronco dell'arte » (10).

Si trattava, dunque, di un concetto, come dicevo, di estinazione e, in questo caso, di più o meno indulgente disistimazione, al quale se volessi trovare un corrispondente in poesia e in letteratura, direi che è quello della « poesia descrittiva ». In effetti, scelta o non raggiunta la sintesi, abbandonata o assente un'idea, un sentimento, un'intuizione centrale, non rimane se non la trattazione delle parti per sé, più o meno materialmente, che diventano oggetto di pittura specializzata o di descrizione letteraria. Tutti sanno quanto poca stima godano in letteratura i poeti descrittivi, che abbandonano nei tempi di aridità poetica.

Costruito questo concetto critico (che è ben netto, come non può essere il micro concetto empirico di « genere », quando sia riferito a questi o quelli oggetti particolari ed estrinseci con un coacervo arbitrario o una non meno arbitraria enunciazione all'infinito), si può passare a rispondere alla domanda, che opportunamente il Delogu si propone: a quale corrente spirituale sia da riportare, nel seicento e in Italia, il « genere » della « pittura di genere » (posto che i generi letterari e artistici, pur non avendo validità estetica, indichino, talvolta, a un dipresso, certe correnti spirituali o certe fonti di ispirazione). E anzitutto, in quale relazione la « pittura di genere » sia col « barocco »?

Il Delogu riconosce la convenienza di ridare al « barocco » l'originario senso negativo, che nella critica moderna è andato perduto o è stato continuato con altri sensi. Egli pensa, per altro (11), che nella pittura, diversamente che nella poesia del seicento, il barocco propriamente detto non abbia parte preponderante, e crede che in essa si possa raccogliere, « più che nel campo letterario, una messe di opere e di anime innanzi dal male imperante e di moda »; e, in poesia, non c'è, nel seicento, nulla che risponda all'apparizione del Caravaggio e al moto che parte dai Caracci (12). La stessa « pittura di genere » gli par da accostare, non alla pseudopoesia barocca, ma alla letteratura dialettale, alla poesia comica, alla commedia dell'arte, e a simili manifestazioni della letteratura seicentesca.

Certamente questi riattacchi sono ben visti e opportunamente richiamati; ma a me nasce il dubbio che la pittura di genere (come accade per molta parte della poesia dialettale visiva, della commedia dell'arte, della poesia comica e grottesca, ecc.) si riattacchi al barocco più assai che a prima vista non sembri: cioè appunto perché quell'elemento descrittivo, quelle descrizioni « realistiche di bravura », che ho in altro luogo messo in rilievo come uno degli aspetti propri del barocco (13). Gioverebbe che il Delogu portasse su questo punto la sua inzulagine, perché probabilmente giungerebbe a conclusioni di qualche importanza. Del resto, mi pare che egli spontaneamente si sia messo per tale via con l'escludere, come esclude, ogni interpretazione, diciamo così, romantica dell'arte del seicento, col distaccare il « paesaggio » del seicento da quello moderno, col negare una linea di svolgimento che da esso andrebbe fino ai paesaggi del Cézanne e del Segantini. Nel tempo moderno, il paesaggio è lirico; nel seicento, era « pittura di genere », o, come io propongo

(10) *Crit. dal DeLOGU*, nel suo saggio, p. 169.

(11) *Op. cit.*, pp. 7-8.

(12) La parola « barocco » aveva un tempo, in pittura, un senso assai più ristretto di quello che prese poi. In uno scritto di Antonio Bianchini, indicandomi dal Longhi (in *Il Giorno di Roma*, t. II, quad. 39 e 40, gennaio-febbraio 1913, p. 80) si legge: « Ragionando di delle arti invecchiate, non ebbero l'animo né al Barocco né al Caravaggio, né sono questi che col vocabolo nuovo chiamano vengono barocchi. Barocchi, invece, si dicono una famiglia di artefici sopravvenuta in breve ai Caracci, come a dire Pietro da Cortona, Cortona, il Maratti e simili, che, invagiti dalla vivace mobilità delle figure di Raffaello e della soave effluvia nell'ambianza del Correggio, tentarono di congiungere insieme e ne vennero a quel partito che voi chiamate ».

(13) V. il cap. 11 della mia monografia sulla *Poesia e la letteratura italiana del seicento*, in *Critica*, xxviii, 148 segg.

(14) *Op. cit.*, pp. 14-15.

di chiarire, « descrittiva ». « Per i seicentisti — scrive il Delogu (14), — il paese non è qualcosa di diverso da un oggetto di ispirazione qualunque, mentre nell'ottocento fu un mondo di bellezza fenomenica ed interiore ad un tempo », sentito talora con stupore religioso. « Assurdo pensare per moderni quello che per i maestri del seicento era quasi una norma: un pittore specialista in marine, in prospettive, invocava l'aiuto del figurista, che veniva a popolare la scena delle sue appuntite e spigolate macchiette. Altra cosa il paese seicentesco, che vive di racconti, che si compiace di fantasmi ed ombre favolose, che allinea iperboliche prospettive, accosta rovine, costruisce foschi castelli, sparcia gravidie nubi per trarne il fil d'oro d'un raggio di sole, addensa nubi temporaleschi, fulmina e atterra attorti tronchi di quercia, sceglie vapori di rosa nell'aurora, scatena furor d'elementi, avventa flutti su cieliopici scogli... tutto per inesaurita ed indomabile foga del dire, del narrare, per il piacere d'entrare con la propria nella fantasia dello spettatore, suscitargli emozioni, pensieri: accento quindi teatrale, spazio e profondità scenografici, prospettive forzate all'effetto, sensualismo decorativo, e un verismo, un realismo a metà che non trovano sbocco nel tempo moderno, che si fermano allo sguardo svolto sul vero e si ritraggono ad una elaborazione della visione nel chiuso dello studio, agghiastando la scena, combinando gli elementi, muovendo piani e luci col garbo, la malizia, la prontezza del *metteur en scène* ». Ora tutti o quasi tutti i caratteri che così il Delogu viene acutamente discernendo, sono caratteri del barocchismo.

Dopo che si è fatta la sua gran parte, nell'esame della pittura seicentesca di « genere », al barocco, e un'altra parte all'iniziazione dei fiamminghi e olandesi (cioè di una psicologia diversa e lontana), rimane la ricerca delle parti fresche e vive di essa che sono fuori delle correnti barocche e imitatorie o che si sollevano e distinguono in mezzo a queste correnti stesse; quando, per esempio, la pittura di genere prende un accento o festoso o giulivo, o comico o di vaghezza fantastica o altro che sia, e, in questa ispirazione, diventa veramente cosa di bellezza. Ma con opere così fatte si esce dal « genere » (ossia anche dal « genere » del « genere ») e si entra nell'arte e nella considerazione dell'arte pura e semplice, che non è in funzione di una corrente pratica o di una moda, ma sempre solo di sé stessa.

BENEDETTO CROCE.

## La IV<sup>a</sup> Egloga di Virgilio

Nel sistema, se così si può chiamare, dei motivi lirici virgiliani, che muovono tutti dall'intuizione tragico-arcaica della vita, s'intestano naturalmente le aspirazioni all'avvenire. A questo V, era di continuo risospinto anche dal suo sgomento per la fatale impotenza dell'uomo dinanzi al quale, per la sua effimera fragilità dinanzi al tempo. Ora contro il male e la morte vediamo in V. ergersi sempre indistruttibile il castello della bontà e della bellezza, vero mondo ideale dove rifugiarsi, che, appunto perché ideale, si annuncia come legge di vita. E che altro significa ciò se non che il poeta si appellava con tutte le sue energie all'avvenire, nella speranza di veder realizzata la sua utopia? Questo senso della sua arte si è anzi incaricato di esprimere nel prima persona nella famosa egl. di Polione.

Senonché dove viene a mancare la passione politica, l'uomo, sospinto a universalizzare, non si pone laboriosamente a determinare le forme precise della sua repubblica, ma tenendosi nell'indeterminatezza, insiste in tono da vate sui caratteri morali e poetici del suo annuncio. Insomma esso acquista dell'ampiezza, della ubosità, dell'umanità e della necessità della legge morale. Perciò avviene che noi possiamo richiamarci sempre a ideali così umani, che sentiamo l'universalità di pace e di giustizia come virgiliana o, perché no? anche dantesca. Così si spiega l'interpretazione cristiana di un componimento che del cristianesimo non ha l'intuizione filosofica. Sta di fatto che quante volte noi penseremo di attuare una

(1) FRANK J. BOHM, *Begriff und Wesen des Genre* (nella *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1928, vol. xxii, 166-170).

(2) Sulla differenza tra i due ordini di concetti, v. quel che ne ho detto in *Nuovi saggi di estetica* (Bari, 1926), p. 234 segg.

(3) *Art. cit.*, p. 179.

più alta legge morale, profeteremo anche noi la nuova grande epoca dell'umanità:

*Ultima Cumae venit tam cornibus aetor,  
magnus ob integro saeculorum nostrorum ordo;  
tam redit et Virgo, redeunt Saturni regna,  
tam nova progenies caelo demittitur alto.*

In questa esaltazione di una vita avvenire moralmente migliore è il valore di questo inno di gioia.

Se tale è il senso intimo dell'egl., che importanza vi possono avere determinate teorie filosofiche e influenze vicine e remoti? Le alte coscienze morali non fanno, come i politici mancati, collezione di teorie sociali. Nè è da vedere in questi versi influssi di messianismo orientale: un'idea così esplosiva, come quella di un messia, avrebbe prodotto ben altri effetti in un uomo meditativo come V. I.e stesse note teorie accademiche-stoiche sulla vita del mondo non sono determinanti nella sua concezione, ma appena un particolare secondario. La nuova egl. non esce dall'esaminato mondo poetico virgiliano, dall'Arcadia ideale, se non per l'afflato morale e religioso.

Il centro ideale di questa palingenesi, resta sempre il canto, la poesia bucolica. Non vuole il poeta lasciar la poesia dei boschi — *si carminis silvas* —, ma vuole affermare vigorosamente che questa sua Arcadia non è una fantasticherie oziosa, ma un'alta interpretazione della vita e della storia. Perciò, creato il nuovo mondo, egli, per quel che è l'opera sua, non aspira con tutta l'anima che a cantarla arcaicamente, a viver tanto da veder realizzato il suo sogno e cantarlo; e questo è il secondo motivo lirico dell'Inno:

*O mihi tam longae morietur pars ultima villos,  
spiritus est, quantum sol erit tuo dicere facio...*

L'Arcadia, il Menalo, la regione ideale della poesia, sarà testimonia e giudice del canto che gli sgorgerà dal cuore per il mondo finalmente libero dal male.

Noi sappiamo già che cos'è il mondo del male per Virgilio, nè giova insistere. Anche qui è ingiustizia, colpa, affanni continui, guerra, e, male dei mali, furibonda cupidigia, menzogna. E' l'ultima delle quattro età delle credenze popolari, l'età del ferro; e insieme l'ultima delle dieci età fissate dall'Academia e dallo Stoa e passate nei vaticini della Sibilla. A questo, che è il male in senso assoluto, si contrappone il mondo del bene, in senso non meno assoluto: giustizia, generazioni migliori di uomini mandate giù dal cielo, pace, rifiorire della terra senza lavoro né morte di animali e piante nocive, dolce ondeggiare di spighe, uve nate dovunque, miele sgorgante dovunque, niente fagiani, niente commerci, niente industrie, niente danaro, niente lavoro, abbondanza di tutto. L'Arcadia come età dell'oro dunque, il regno di Saturno ritornato, nel quale si è affissato ancora l'illuminismo moderno:

*Fu cerio, fu (né d'error vano e d'ombro  
l'anno cenò e della fono il grido  
poeta l'ovido piebo) omica un tempo  
al sangue nostro e diletta e caro  
questo misero plagia ed ouera corse  
nostra coduca età.*

Incomprensibile è dunque la sorpresa di qualche critico (Cartan) dinanzi all'idea del ritorno del regno di Saturno: noi sappiamo da un pezzo che l'Arcadia è il regno di Saturno, che ciò che fu sarà, che l'ideale è dover essere, che per i poeti la storia idealizzata del passato è la storia idealizzata del futuro, che per Dante, per es., l'impero sarà appunto perché fu. Fuor di luogo addirittura è la critica di qualche altro (Bellesort) di inconsistenza politica di questa città del sole. Ma il poeta non è riuscito a precisare i colori, a plasmare le forme di questo suo mondo, né ad annimarne della sua gioia, se non in qualche particolare.

Or quando si realizzerà questo eldorado e in quale fortunata Atlantide? Subito e nel mondo romano. Nè poteva essere altrimenti: ogni uomo si aspetta di veder realizzata la sua utopia durante la sua vita; e i poeti poi anche in queste universalizzazioni non sanno distaccarsi da un piccolo punto del globo, in cui si accentra la loro vita spirituale, Roma, per V., come anche per Dante. Perciò la nuova epoca, pur destinata a realizzarsi gradatamente, attraverso nuovi dolorosi ritorni indietro, in mezzo a nuove guerre, avrà inizio subito, mentre il poeta scrive, lo stesso 40 a. Cr., e ciò non già perché proprio quell'anno preciso sia fissato dai carmi della Sibilla, (abbiamo anzi testimonianze in contrario), ma perché in quell'anno aveva il supremo potere nella repubblica un partigiano di Antonio, un nobile spirito di poeta, di moralista e di uomo d'azione, nonché amico e protettore di V., Asinio Pollione, al quale, come a nessun altro, doveva per le sue qualità precisamente — adeo — competere il compito — *te consule* — di cominciare a realizzare gli ideali del poeta, di dare inizio alla nuova magnifica epoca dell'impero e della storia del mondo — *teque adeo decus hoc aevi, te consule, inibit* — e già si era adoperato alla pace di Brindisi, e presiedeva dunque allo stato finalmente pacificato. E, fortunata coincidenza, gli nasceva quello stesso anno un fanciullo, che avrebbe così avuto la fortuna di vivere nell'età dell'oro iniziata da suo padre consule, anzi di averci gran parte.

A questo figlioletto dell'amico, e non di *puer* più che ventenne Augusto Sotere (Kukula), s'attacca il poeta con la delicatezza di un padre, che riversa sulla sua creatura pur mo-

nata la piena del suo cuore, la generosità e la nobiltà delle sue aspirazioni; e questo è il terzo motivo lirico, più umano e personale, l'Inno al neonato, che noi ricantiamo ad ogni neonato. E' ai figli che noi affidiamo il cuore del nostro cuore, il compito di realizzare nella vita storica le nostre aspirazioni più sane, prodotto di sforzo e di rinuncia, di salire più su del grado di vita morale da noi raggiunto, di continuare nello spirito, eternandoci. L'ipotesi del figlio di Ottaviano e di Scribonia (La Naize, Skutseh, Wardo Fowler, Terzaghi, Boissier, Church) lede i diritti della poesia.

Ma qual è il compito di questo fanciullo? Quello di continuare l'opera paterna — *patris virtutibus* — poiché, giova ripeterlo, se il fanciullo nasce quando s'inizia la nuova età di Saturno, è sempre il padre che intanto vi dà inizio, con la sua opera di consule, liberando il mondo dagli ultimi avanzzi del male e dalle continue apprensioni di nuovo male. Lungi dal redimere il mondo con la sola sua apparizione, con la sola sua vita fra gli uomini, questo fanciullo bisogna che prima si faccia grande, b'sogna che comprenda e accetti la sua missione di continuatore e perfezionatore:

*At simul heroum laudes et facta parentis  
tam legere et quae sit potest cognoscere virtus...*

Cittadino romano, figlio di genitori di elevata condizione e discendente di antenati, i cui servizi in onore della repubblica formavano la gloria della casa, è destinato al *cursus honorum*, che compirà, come qualsiasi altro mortale, nella virilità: *abi frunata virum te fecerit natus*. Ma a che sarà indirizzata la sua politica? Alla pace, alla sospirata pace, stabilita da suo padre:

*Pacatumque reget patris viribus orbem.*

Non consento dunque col Cartan che in ogni suo maniero di determinazione. Pure questo fanciullo non è un fanciullo comune. D'accordo; non per altro siamo in Arcadia; è un fanciullo arcade, destinato a diventare, dopo morte, un dio arcade, superiore certo all'amico di Titiro, un nuovo Dafni piuttosto, accettato da tutto il mondo romano. Non certo il bambino di Isaia, non certo un messia orientale o romanizzato. Nato con la protezione di Diana Lucina e di Apollo, è destinato al cielo, il poeta lo sente sin dal principio:

*Ille deum vitam accipiet et ipse videbit  
permixtos heroum et ibis videbitur illi...*

proprio come toccò al bel Dafni, che, assunto nell'Olimpo, non rinviava dallo stupore di guardarsi d'intorno. E assieurerà la pace, come è compito preciso di Dafni.

Ora intorno a questo putto l'Arcadia celebra la sua solita festa di colori, distende i festoni del suo corteggio decorativo. Come cresce lui a preparar la sua opera, così la terra dà i suoi primi frutti; quand'egli è uomo maturo il miracolo della produzione spontanea è compiuto — *ovnis fert omnia tellus* —, l'età dell'oro si è realizzata in pieno. Così è fatale che sia, è bene che sia. E' dunque la natura che si stringe intorno al nuovo essere straordinario ad accompagnare l'ascesa, che subordina la sua opera a ciò che lui vorrà fare. Ben si può dire questo fanciullo *carum soboles, vinctum lous incrementum*; la sua vita appartiene all'universo, di cui forma la gioia, agli dei di cui continua l'opera di pacifico reggimento, accrescendola, sulla terra.

*Aspicite ventura nutulum pondere mundum  
terraque tractantem moris coeternaque profundum,  
aspice, venturo laetantur ut omnia totum.*

Questo universo, vacillante per tante sventure, per tanti terrori, è preso da una commozione nuova, da un fremito di gioia, la schietta lirica della gioia, all'apparire del fanciullo, e ciò per il presentimento del futuro che non può mancare.

O ideale Arcadia di giustizia e di pace! O bellezza del mondo! O liberazione dalla sofferenza e dalla rassegnazione che non è rassegnazione. Sei destinata a realizzarti davvero? Diverrà divino questo mondo? Potrà veramente l'uomo accettarne l'ordine, riconoscerne le divinità? Si redimerà per opera dell'uomo? E come?

Questo preannuncia il sorriso dell'universo? Questo ci serba la vita? Oh rapimento dell'ideale! Ma potrà l'uomo osare tanto? E perché anche sognare ci è sofferenza?

Che vuole la nuova egl., pur mo' schinasi? Che dice il fragile infante, intorno a cui si stringono i genitori, intorno a cui i nostri sogni più audaci? Basta, coi sogni! Ecco, il neonato ha sorriso, si è rivolto alla mamma per sorridere.

La madre è ancora sposata dalla grande fatica: ha tanto sofferto! Ma pure si affretta a rispondergli con un sorriso. Oh! sorrida di nuovo il fantolino, cominei, impari; dia segno che già conosce la mamma, la ricompensi di tante pene! Essa che anche ora pensa a tante cose... Si schiuda alla vita dell'anima...

Che cosa nasconde in sé l'avvenire per noi, per questo nuovo essere? La fortuna prodigiosa dei Dioscuri, dopo la lotta? di Ercole; dopo l'immensa fatica? Questo cantano i poeti, ma sarà un grande, *rex erit*, dice la nutrice paziente. Certo, sarà un dio, deve diventare un dio, cogli anni, attraverso le lotte e la fatica. Il mondo non si redime se non con isorzo, né per volontà esterna di un dio. Porta l'infanzia

di quest'anno i segni della destinazione alla grande opera? Oh! ma ora non è che un fragile esserino. Sorridano i piccoli! si guardino da non sorridere, da non rispondere con l'affetto all'ansia sorridente delle genitrici.

*...qui non risere parenti,  
nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est.*

Queste e simili immagini e fantasticherie suscitano gli ultimi pochi versi. Il procedimento artistico è analogo a quello dell'egl. di Titiro; l'Inno al neonato raccoglie inaspettatamente le sue ali in un breve punto; poche note, staccate, ripetute, grunde sospensione e concentrazione di affetti intimi, casalinghi, la cui delicatezza è tale che non è consentito dubitare del significato schiettamente umano di questa egloga travagliatissima.

TOMMASO FIORE.

Da uno studio sulla *Poesia di Virgilio*, di prossima pubblicazione.

## Antologia degli ultimi vittoriani

Robert Buchanan

Il Buchanan (1841-1901) è, con il suo coetaneo e intimo amico David Gray (1838-1861), tipico rappresentante della scuola poetica scozzese, da Burns in poi fedele a un indirizzo individualistico e romantico.

Giornalista, critico, polemista si aprì la strada lottando contro l'ostilità della letteratura accademica; i suoi romanzi (come *L'ombra della spada*, 1876) o i suoi drammi moralistici ebbero una fortuna molto superiore al loro pregio intrinseco, ma altrettanto effimera; tra le sue più aeree raccolte di versi: — da *Idylls and Legends of Inverburn* (1865), *London Poems* (1866) o *North Coast* (1867-68) a *The Book of Orm the Celt* (1870), *Miscellaneous Poems and Ballads* (1878-83), *The City of Dread* (1889), — si raccoglie invece qualche lirica di vigorosa struttura e di intensa vivacità. Storicamente, Buchanan ci conduce da Morris a Kipling.

La lirica qui tradotta è da *North Coast* ond *other Poems*: e si riferisce a una battaglia perduta dai ribelli scozzesi nel periodo del «Covenant».

### La battaglia di Drumliemoor

Sbarra la porta! Smorza il lume che nella notte risplende e guida l'orma sanguinosa dei loro piedi;

sringiti il bimbo al seno, che stia zitto, e non straggia lo loro riechro; — spogni con l'acqua lo brago del focolare.

Moglie mia, ora siediti tacita o ascolta i toni la mia mano nell'ombra: — o Jeanie, noi siamo dispersi, proprio come nebbia al vento.

Fu laggiù a Drumliemoor, dove essa si adagia sulla spiaggia — o guarda i frangenti della baia,

nel cimitero dei morti, dove l'orba è tre volte rossa — del sangue di quei che dormono sotto l'argilla;

erano là già Howiesons o la gente di Glen Ayr; — là ci raccogliemmo nel cupo della notte a pregare.

E ch'io scendere a casa nullo spavento, quando la voce di Dio mi ora nell'orecchio, — quando i ministri di Bsal agozzavano il gregge del Signore!

No! là io mi schierai, con la lunga falce in pugno, — perché sanguigna era la messe che avrei dovuto mietere;

e il Signore ora nei suoi cieli, con millo occhi terribili, — e il suo alito turbava gli abissi.

Ogni uomo della banda portava la sua arma in pugno, — sobbene tutti fossero ignudi di elmi e di seudi,

e non uno sapesse che cosa doveva fare, — se il Nemico ci fosse piombato addosso d'improvviso.

Bianchi, spettrali erano i nostri sguardi, ma non già di terrore; — il Signore Iddio nostro assisteva alla nostra preghiera.

Oh, solenne, tristo o bassa sorse la cupa voce di Monroe, — ed egli maledisse con la maledizione di Babilonia la corrotta;

non potevamo scorgere la sua faccia; ma un lucore era al suo posto, — come la fosforanza della spuma sul lido;

o gli occhi di tutti erano annebbiati, perché su lui tutti si fissavano; — e il mare riempiva le sue pause con il suo clamore.

Ma quando, in pacati accenti, Kilmahoe intonò il salmo, — con la dolcezza della voce di Dio sulla sua lingua,

a una voce lodammo il Signore del fuoco e della spada; — o quella voce s'alzò più forte del vento invernale,

o tra le stelle della notte salì alta sul vapore dello tempeste, — o un nubo si raccolse intorno a noi mentre cantavamo.

Terribile a udirsi il nostro grido sorgere profondo e squillante, — se ben non potevamo vederlo i gridatori del grido,

ina cantavamo e brandivamo lo spado e ci toccavamo l'un l'altro le mani, — mentre un sottile velo di nebbia separò i nostri visi dal cielo; improvvisa, strana o bassa fischio la voce di Kilmahoe: — Impugnate le armi! attendete in silenzio! son qui, son vicini!

E ascoltando, coi denti serrati, potevamo udire attraverso l'orba folta — il calpestio dei cavalli, come volavano;

nessuno si batteva, tutti erano silenti come la morte, — e stretti insieme rabbrivendo ci accostammo,

più fonda intorno a noi cadde la cieca tenetura dell'Inferno, — e... il Nemico fu in mezzo a noi prima che lo sapessimo!

Allor sorse il nostro grido di guerra, tra lo imprecazioni dei nostri nemici, — nò faccia d'Amico o nemico potevamo distinguere;

ma io colpivo e tenevo il mio posto (fidando in Dio che guidasse la mia mano); o colpivo, colpivo, e udivo i cani dell'Inferno latrare;

caddi sotto un cavallo, ma lo giunsi con tutta la mia forza, — o lo squarciai con la mia falce nell'ombra.

Mentre ci battevano, senza sapere qual mano ci stringesse la gola, — qual sangue sprizzasse caldo fino agli occhi nostri,

sentivamo un fitto vento di nevischio scivolare sopra di noi dalla collina, — e mormorare nelle pause delle nostre grida;

ed ecco, dentro un attimo, si levò la cortina della bruma, e la pallida luna versò un raggio dai cieli.

O Dio! era una vista che faceva imbiancare i capelli, — o dal terrore raggrumarsi il sangue del cuore,

o vedere i nostri volti biancheggiare nella tenetura a mala pena rotta da un barlume, — e gli ammazzati a terra giacenti nel sangue;

mentre a fiocchi, senza suono, cadeva intorno con tanta pace — la meravigliosa bianchezza della neve!

Sì: e più denso, sempre più denso si spandeva il pallido silenzio del Signore, — (dal cavo della sua mano lo vedevamo versato), e si raccoglieva là intorno a noi, che in lamentosi conati cercavamo l'aria; — mentre, sotto, la neve era alta già un cubito e tutta tinta di rosso;

o iosto, qualunque corpo fosse abbattuto giù nella battaglia, era sepolto dal nevischio prima ancora che fosse morto!

Allora infine scorgemmo tutta la forza dello soldatesco, — perché sempre più denso affluivano le loro schiere,

e ai lampi delle loro pistole apparivano d'un pallor cinereo, — e l'azzurro acciaio delle loro spade brillava cogliendo i riflessi della luna.

Ma una morente voce gridò: «Fuggite... Ed ecco, a quel grido — un panico cadde sopra di noi, e ci mettemmo a gridare.

Acuto o spaventoso si levò, nello spiacchietto del sangue e dei colpi, — il nostro urlo al Signore che ci lasciava morire;

o il Nemico o noi gridavamo la nostra — o Dio, ma i servi del Nemico abbattovano l'uomo morto nel suo grido;

il Signore taceva in cielo: l'unica sua risposta — era la neve che cadeva, cadeva, dal cielo.

Allora fuggimmo! crebbe la tenetura attraverso il freddo nevischio volammo via, — ciascuno da sé, sì, ciascuno diviso dai suoi compagni;

o io udivo sull'ali del vento raggiungermi il calpestio degli zoccoli ferrati dietro a me — o la grida di quei che morivano nella panna.

Ma io conoscevo a mente ogni sentiero, anche nell'oscurità della nebbia; — o tutto il giorno mi tenni nascosto, o ora son qui.

Ah, raccolti in una tomba adde stanno gli uomini santi o arditi, — o accento ad essi i maledetti o gli orgogliosi;

là sono gli Howiesons, e i Wylies di Glen Ayr, — Kirkpatrick o Mac Donald o Macleod.

E mentre la vedova piange, ecco la mano di Dio intorno allo loro ossa — riversa il suo bianco sottile mantello ghiacciato, come un sudario.

Sulla montagna o nolla valle le nostre donne appariranno pallide, — e più pallido quando l'oceano si gonfia ululando;

sepolti sotto il bianco sudario della neve, senza una pia prece, senza un rito — giacciono gli amati ch'esso cercano nell'oscurità;

più profonda, ognor più profonda la neve sul monte e sulla valle s'offonde — e più profonda, più profonda ancora è la loro tomba.

## 100 amici

ricevono il Baretto: lo leggono, lo serbano, se ne istruscono, e intanto

non pagano l'abbonamento.

Perché? Non sanno in che distrette si dibatte l'amministrazione? Di che cosa credono che viva il giornale? Che cosa dobbiamo fare per isvegliarli? Scrivere? sollecitare? L'abbiamo fatto, con spese e noie non poche, e con effetto nessuno. Pubblicare i nomi dei morosi sul Baretto? Lo faremo. E a chi tocca tocca.



# Il canzoniere di Storm

Il canzoniere di Storm è un delizioso album di momenti musicali — di stati d'animo tenui come guizzi di luce in una ombra di crepuscolo. Le liriche che si susseguono tinte hanno tutte il carattere di macchie di colore e di luce o di armonie statiche e piumose nelle snervature della forma smarginata. Non avendo nello sfondo un contenuto razionale che le origini — non traducendo visioni strepitose di politica o di morale, e quindi lontane da complicati problemi, da complesse filosofie — nel giro delle strofe in cui si presentano al lettore — appaiono piccole mosse vive di un tremolante rapido e luminoso: specchio d'una sensibilità fine che intrinseca e rende per mezzo di impressioni immediate o gruppo di impressioni la realtà che le suscita. E' quindi una poesia fatta di soli momenti sensibili — tepida, quasi sempre, che alla lettura si consuma in un vapore sottile, lasciando in noi un senso vago di colore e di melodia: un modulare lieve lieve in quel suo vellicare la sensibilità del lettore fino a suscitargli la visione istantanea e fugace d'un paesaggio, l'emozione d'un momento d'amore, il raccoglimento nel dolore. Poche strofe: a volte, pochi versi — a piccoli tocchi, jagliettati di luce sfuggente: spesso una realtà vista attraverso una velatura in cui la forma si sfocia, perde il contorno. Con un senso malioso del remoto, del passato: poesia che si melodizza in elegia fluida, senza rivolgimenti e sviluppi magniloquenti. Mai fino al singhiozzo — il rimpianto, che è tanta parte di questa lirica, resta nel sospiro — che, emesso, si perde rapidamente, lievemente.

La poesia di Storm è stata chiamata la poesia dei ricordi, della rimembranza. E a me pare che il Meyer e il Biese e l'Ermaninger siano nel giusto quando sentono nel passato il tono di fondo della poesia stormiana — e specie i due ultimi osservano che lo stesso presente è dal poeta proiettato e vissuto nel tempo remoto. Poesia dei ricordi è quella di Storm, anche se in lui — come ha obiettato l'Alfero in un suo saggio fine ed acuto su Storm lirico — non manca il senso della realtà presente, né sono assenti accenti vivaci e virili. E' dal passato che il poeta guarda il presente: ed è dalle rimembranze che deriva il suo maggior fascino: il ricordo è in lui come la linfa leonardesca che — allontanando gli oggetti, le forme pittoresche — li vela di nostalgia, di un *pathos* elegiaco. La realtà stessa, vista attraverso questo velo, acquista un'apparenza fantastica, irreali, di fiaba; un che di oscillante che le dà una vaghezza musicale. Anche quando esprime gioie e dolori attuali — o nella *Frica politica*, o nel vivere l'incertezza misteriosa dell'al di là, o nell'amore — Storm, in questi stati d'animo, lascia affiorare l'ombra del passato che li intensifica e ne aumenta la melancolia. E nelle stesse novelle, anche in quelle più realistiche, in cui pare si ponga «duri assillanti problemi umani» — il fatto remoto, il ricordo è impastato con il fatto vivo: a volte appare come tara ereditaria a innaturalizzare gli attori della narrazione: se nei primi racconti il passato fa da sfondo — e la malinconia, la dolce malinconia nasce dal contrapposto del presente con il tempo che fu — negli ultimi il cumulo dei ricordi è in mezzo ai personaggi stessi, anzi si può dire che è da essi che questi affiorano. Storm era un'anima eleginica, tenera — tutta contemplazione e sensibilità — e il rimpianto e la nostalgia non potevano non essere le sue note peculiari: nel passato, e in genere in tutto ciò che è stato e che non può più ripetersi, è il rifugio delle anime sensibili, per le quali il presente — anche non rinnegato — si dirada nelle penombre azzurre del lontano: o perché troppo fugace nelle sue gioie per lasciarsi esaurire — o perché distante dal proprio ideale.

L'amore, la patria, la famiglia — sono i motivi dominanti nell'arte sensitiva del poeta di Husum. «Privo dell'audacia dei romantici — ha scritto giustamente l'Alfero — spinti dalla *Sehnsucht* sempre verso nuovi cieli, muove terre, spinti a popolare dei loro sogni le lontananze azzurre — egli si attacca invece solidamente alla sua famiglia, alla sua vita, alla sua terra, e qui si crea il suo mondo». Ed è un mondo di tenui intime cose: nelle novelle e nel canzoniere. Connozioni tenere per la casa paterna nella notte di Natale o per il giardino ombra del profumo di viole a cloche; dove un giorno inseguì con la fantasia folletti e fantasmi cari — o per l'angolo remoto della soffitta con i suoi logori: oggetti che hanno odori di vecchio; visioni rapide della cittadina borghese e provinciale con i vaghi sciami di giovani, compagni di studio e di gioco; ricordi di raccontate fiabe, vive dell'altro della nonna narratrice nel tepore delle sere autunnali. La famiglia ha via per lui non solo nelle gioie e nel dolore del presente, ma nella tradizione anche, nelle figure stinte dei ritratti degli antenati, nel velo di polvere e di vecchie lamine dei mobili, nelle vaghe lontananze: come nelle lontananze fantastiche della leggenda vive la sua terra, di cui egli riecheggia il paesaggio con un senso mite di melodia — la londa deserta e sconfinata, il mare sereno e solitario, senza la gioia dei canti e delle vele — il ritmo monotono delle acque intorno alla terra brulla e silenziosa. Il presente stesso

della sua famiglia e della sua patria — l'amore per i figli e per la sua donna, l'ansia di libertà, il desiderio di rinascita del paese natale, la visione d'un suo avvenire migliore — acquistano un colore speciale da questi elementi remoti che ne incorniciano la rappresentazione: tutto elegiaco sostenuto da un senso vivo della fugacità delle cose belle e amate, che in un contrasto con l'amore stesso per esse, la sensibilità del poeta è reattiva; vive del fascino e della seduzione che esercitano su di lui i guizzi della gioia e della bellezza nella loro caducità melancolica; e la sua anima di sognatore è tutta in quegli attimi in cui egli riesce a fermare, in un'immagine, l'apparenza del bello — anche se consapevole del suo sfiorire, e se nel presente sente già il passato.

Il paese e la famiglia; la casa nel suo tono malinconico del tempo che fu — e il paese sentito a volte nell'aspirazione del cittadino ad una migliore realtà storica, a volte nel paesaggio monotono di torbide, di acque abbandonate, di macchie di boschi e di stagni — ora nel passato leggendario. Ma accanto ad essi c'è anche l'amore; e con note diverse, rispondenti ai diversi momenti in cui fu vissuto. Nei primi canti, la sua lirica amorosa si presenta nella forma della poesia heiniana; un po' stereotipata in quel vezzeggiare e carezzare l'amata capricciosa, con cui il poeta gioca a baci e carezze, per riceverne sorrisi e graffi qualche volta. Nelle poesie a periodi brevi, con giri di frase velina, immateriale, la lirica è melodia e ritmo; son piccoli rivoli tematici su un ritmo eulante e facile. Poco sangue, s'intende, in queste schermaglie amorose: sono ancora fatto letterario, più che vita vissuta. La stessa pirotecnica ed amara così frequente nel *Buch der Lieder* di Heine, e in cui il poeta di Düsseldorf scarica la sua amarezza d'amore — ha un carattere piatto, sa del costruito. La tristezza dell'abbandono, il rimpianto, il pasceri di ricordi — sono ancora immagine estratta, stradicata dalla vita: spesso rivelano più abilità di mano che profondità di sentimento.

*hebt wohl, du süsse kleine Feil  
Acht ich dich nicht nun wiederseh  
Wieviel Paar Handschuh sind verbracht  
Und wieviel Kan de Cologne verbracht*

(Aldilà, dolce piccola! Ah! prima che ti riveda, Quante paia di guanti avrai consumate? Quanta acqua di Colonia si sarà evaporata!).

Strofa di derivazione heiniana; ma l'ironia è esteriore, meccanica; e calcolato è l'effetto sull'animo del lettore. Quello stesso velo appare un torturato dell'amore, quel voler mostrare il cuore che sanguina — sa di posa, anche se si presenta in un dolce vapore di malinconia. Non mancano certo, nelle prime liriche, accenti veri di poesia; ne ha rilevati l'Alfero; se ne possono aggiungere ai suoi degli altri. Sono però attimi, in cui il poeta intuisce balena timido e delicato. Lo scherzo in tono minore in «Rechenstunde»:

*Nun rechne mir doch zusammen:  
Vier Augen, die geben Blicket  
Und — mach mir keinen Fehler!  
Vier Lippen, die geben — Küss:*

(Ora, assembliamo pure: Quattro occhi, che danno? Quattro, E — non sbagliarti! — Quattro labbra, che danno: — Baci!).

Il motivo di serenata in *Ständchen*, battuto su ritmo di chitarra *longueuse et monotone*, in una chiara luna sul umidore dei prati:

*Weisse Mondesnebel schweben  
Auf den feuchten Wiesenplätzen:  
Hörst du die Gläser klirren  
In dem Schellen der Planeten*

(La bianca nebbia lunare fluttua sugli umidi prati. Sentì accendere nell'ombra dei prati la chitarra?)

Il quadretto di genere ma pieno di vita in *Dämmerstunde*, che riappare poi in *Herbstnachmittag*. Un interno di stanza avvolto nella penombra e nel silenzio, mentre gli ultimi raggi del sole filtrano tra le tendine; col chiacchierio dei vecchi che arriva stanco al poeta e all'amata, che è tutta «in quelle inerti mani operee» e «in un quel rosso riverbero che illumina la fronte»; con l'incanto dolce e lento del silenzio profondo nel tramonto rosso di sole, che irradia due cuori nella felicità senza parole.

L'amore per Costanza ha un carattere diverso; è diverso di quello per Doris; e l'arte che sa tradurre i vari sentimenti è più sfumata. L'uomo — fuori delle reminiscenze letterarie — è l'uomo e l'altro; ma riposato, sereno l'amore per la prima; più tormentato e scoppiettante quello per la seconda. Il sentirsi felice, nel possesso completo della donna del cuore — adagia l'anima del poeta in una serena contemplazione, che è un oblio bene del mondo: un manfrangere dolce nell'occhi della sua creatura, che lo fissa e gli fa sentire bella la vita solo per quest'amore. Riposare accanto alla «ora — dice il poeta — spingere lo sguardo lontano, disperdersi, ritornare poi all'amata... stando ai piedi il mondo — che dolce far nulla!

*Rückkehren dann aus aller Wunderräume,  
In deiner Augen heimliche Sterne.*

(Ritornare poi dalle magnifiche lontananze alle quiete stelle dei miei occhi).

La poesia si assottiglia in velo per esprimere questa tenerezza di desideri; è vapore tenue che avvolge e assopisce nella vaghezza

dell'azzurro. E in quel soffio di dolcezza crepuscolare, il lettore smarrisce la lirica nella musica, che stende l'ambascia dolce della sua melodia nell'impalpabilità della *rêverie*. In *Auf dem Seeberg* l'occhio del poeta che scorre sul paesaggio nutre la sua anima d'un commosso senso d'amore: attraverso il cielo che sfuma lontano arriva una musica fluida dolce: il canto delle allodole che sale dai prati, dai boschi — e lascia l'eco tra le siepi e gli alberi. Il poeta ha accanto la sua donna: una pienezza di felicità lo coglie; e paesaggio ed amata, natura e donna, si fondono in una unica impressione di bellezza. E' l'amore che colora di una dolce armonia lo sfondo; ed è il paesaggio che inquadra e sublima la figura umana. Le cure, le angosce svaniscono lontano — residuando una malinconia, un'ebbia malinconica.

*Die Schall, die wein Augen trübten,  
Die letzten, schwebt der Kindermund.  
(Le ombre che velavano il mio occhio, le ultime, le scaccia la bocca di fanciullo).*

L'amore per Costanza implica l'amore per i figli; l'idillio dell'amore è l'idillio della famiglia. Famiglia che non distrugge l'amore — ma lo rende più puro, smentendolo della eccessiva passionalità; più eguale, direi, nella intimità soave a cui partecipa l'ingenua covina dei fanciulli.

*In Kinderland die Wangen glühen,  
Die Welt, die Welt — o wie sie lacht!*  
(Nella contentezza di bambino, le guancie avvampano. Il mondo, il mondo — oh come ride!).

Ma l'idillio si appiatta ad elegia: è la malinconia che sorge dal seno della gioia. Perché, se il poeta gode fin quasi a svenire, ed è d'una passionalità dolce — a sentir passare la mano dell'amata sui suoi occhi, sulla sua fronte, sulle guance, a spianare le rughe, e fuggire le ombre — sente d'altra parte la fugacità di queste emozioni; e il pensiero della morte getta un'ombra sulla sua anima. Nel tempo che corre, che come ingiallisce e fa avvizzire le foglie nel nostalgico autunno increspa e incantrisce la bellezza umana — egli vive la profonda tristezza della dolce età che tramonta. E se — dinanzi ai fili argentei che s'insinuano nella chioma della sua donna — cerca di sviare l'anima dallo sfiorire della bellezza fisica per richiamarla allo spirito, il finito del tempo lo vela leggermente: e la malinconia della bella matita scivola in lui.

*Aus deiner milden Frauengaugen  
Brichst du melancholisch Licht...*

*O schauder nicht! Ob auch unmerklich  
Der schönste Sonnenschein verann...  
Es ist der Sommer nur, der scheldet...  
Was geht denn aus der Sommer an!*

(Ma! tu dolci occhi femminili rompi una malinconia luce...)

Ohi non temere! Anche se inavvertito il più bello splendore del sole è scomparso — è solo l'estate che se n'è andata. A noi che importa dell'estate!).

E' solo l'estate che passa — conforta il poeta: ma con l'estate egli sente che passa anche la vita — e gli ultimi versi si colorano di un'amarezza pensosa.

In Doris il poeta canta l'amore proibito — che è desiderio, passione non destinata ad aver soluzione: e la poesia vibra di questo tormento che arrossa l'anima impotente a sgropparsi e sfogare. Di fronte al pittoresco e al musicale della poesia di Costanza e della famiglia — ed a quel tono sentito ma sommesso, come il circolare caldo della luce solare nelle penombre della bruma — questo per Doris è tutto uno scoppiettare: è un'accensione rapida che fissa l'animo del poeta in una immagine di cui non può liberarsi; perché, quanto più cerca d'inserire, tanto più vi si abbandona doloroso e gaudioso.

*Ist, doch die Seele mein  
So ganz geworden dein,  
Zittert in deiner Hand,  
Thu ihr kein Leid!*

(La mia anima è dunque diventata tutta tua; trema nelle tue mani. Non farle male!).

E' un tormento: e tanto più grave, perché la rinuncia a cui il poeta è costretto è accompagnata dal sentimento dell'inevitabilità della sua fiamma. C'è dell'amarezza nelle strofe nervose, da cui traluce — accanto alla sconfinata tristezza del sacrificio, del dolore dell'abbandono — l'inquietudine della donna che si morde a sangue le labbra e tace e cammina ed ha «la mano bianca» e «dole il viso».

*Ein bläuliches zerlen Lippen wand,  
Das mit ihr sanft gelehnt...*

(Un sì lieve morse le belle labbra a sangue, ed il sonno ne è agitato...).

E' il rimpianto — un ritornare continuo al passato dalla rinuncia del presente. Il bisogno d'amare ed il dovere di fuggire — il ricordo della passione vissuta e la visione del fine, nell'impossibilità di rinnovare il tempo che fu — drammatizzano questa vicenda d'amore, che nella lirica *«Lise Rosen»* ha un'accento commovente e malizioso:

*Der Mund, der jetzt zu meiner Qual  
Sich stumm nur mir verschließt,  
Ich habe ihn ja so tausendmal,  
Wundersam geküßt.*

(La bocca che ora per mia sventura innanzi a me ammutolisce — tante volte lo l'ho baciato).

E' c'è l'abbandono — la strada solitaria — la donna che si allontana. Poi il giardino che tace, il sentiero che s'abbandona, le nuvole che scivolano nel cielo, il vento autunnale che

mormora. Il poeta è stanco fino a morire: con l'amata se ne va il meglio della sua vita, e tutto ciò che è d'intorno, è vuoto — inutile cosa.

*Ich bin so müd zum Sterben;  
Denn blieb ich ganz zu Hause,  
Und schliefte gern das Leben  
Und Lust und Leiden aus.*

Storm vive minuto per minuto l'angoscia della separazione; la nostalgia che nasce dal ricordo dei canti e dei baci del passato si fonde ai bagliori dell'ultima ebbrezza — a recidere più straziante la rinuncia. Con voluttà egli coglie le ultime goccie di questo suo sensuale amore: e vuole che la donna — ora che è nella colpa — si conceda tutta. Finire, sì; ma finire nella piena accensione, nell'abbandono pieno dell'uno nell'altro. E' l'estremo desiderio; esaurirsi, prima di abbandonarsi; desiderio tanto più ardente perché il poeta sente che la stessa ansia è nel cuore della donna:

*... deiner Pulse tiefes Schlagen  
Tut tiefeles Gebührens kund.*

(Il profondo battito del tuo polso rende manifesto il tuo caro segreto).

La poesia qui canta con la sommessa accortezza d'un violoncello, a frasi larghe, velutate, su un ritmo appena affiorante dalla trama melodica della lirica. Le quartine, direi, s'impastano a formare un'unica massa fluida nel circolare luminoso della passione così dolce nella sua dolorosa verità. Quando l'ultimo verso si chiude — resta in noi un'eco che è più eulante di ciò che si è letto. Le frasi che s'ingrassano in quel tema lento e appassionato residuano un senso di stanchezza che è anche amore di pace: una volontà d'abbandono che è desiderio d'oblio — una con l'oblio e la pace anche la dolcezza del ricordo che esprime tutta la vita.

*So laß mich denn, bevor du weilt von mir  
Im Leben gehst, noch einmal danken dir...*  
(Permettiti che, prima che vada lontana da me nel mondo. — Ancora una volta ti ringrazio).

Quanta finezza e raffinatezza in quella mano nervosa della donna che porta impresso il desiderio che la bocca tace: quella fine traccia di dolore che rivela l'ansia vissuta nella notte che posò su un cuore ammalato!

*Die Hand, an der mein Auge hängt,  
Zeigt jenen feinen Zug der Schmerzen,  
Und dass in schmerzloser Nacht  
Sie lag auf einem Kranken Herzen*

(La mano, alla quale il mio occhio si posa, porta i fini segni dei dolori, e mostra che nella notte insomne posò su un cuore ammalato).

Poi Costanza muore — ed il poeta trovò nella donna che aveva amato l'educatrice dei figli; un'anima a cui affidare la sua stanca delle traversie.

Ma — oltre e più che nell'amore — la poesia di Storm vive nel paesaggio: senso davvero moderno, modernissimo, della natura — sentita nella luce, nel colore, nella musica infinita, negli infiniti profumi: impressionisticamente. Fuori, direbbe un pittore, dalle forme contornate, il paese è reso a contrasti e vibrazioni di colori e di luce. La vita delle cose è — come negli impressionisti — decomposta, riflessa in mille modi, e resa a volte in linee mobili viventi, con formicolio di luci in direzioni variissime; e in quelle linee e in quei lumi — in quelle inacheie e in quelle sfrangiture — l'anima del mondo scorre fluida, calda di *pathos* nelle efflorescenze mutevolissime del colore. Un colore a volte impregnato di luce — su un punto pittorico palpante: a piccoli tocchi irregolari, a rendere i diversi momenti del quadro che si presentano, nello stato d'animo in cui vive il poeta — accendendosi rapidamente l'uno dietro l'altro — come voci musicali concorrenti da direzioni opposte a formare la trama polifonica. Non c'è mai in Storm un disegno accento — un perseguire della linea, forme plastiche in tutte le loro innuizie; è tutto un fare aereo, direi; e mobilissimo. Attimi appena, essi lasciano nel lettore il senso d'una forma-colore, una impressione di paesaggio in riverberi, in ombreggiature: tanto più fascinosi quando vaporano — riverberi ed ombreggiature — penetranti onde di profumi.

Paesaggio — stato d'animo. Come vive — in *Waldweg* — in quel merciglio estivo, l'arsura, la calura, in stasi! e nel sole che sponda e balugina in inquieti barbagli — quel comparire e scomparire, lontani, vicini, il ronzio d'api, un fruscio di foglie, il grido della ghiandaia, il serpente d'un rettile. E là il nibbio che si bilancia sulle ali: qua una pica che stride, e su tutto un profumo di foglie ingiallite e di resina!

*Heiß war die Luft und alle Winde schleifen,  
Und vor mir lag ein sonnig offener Raum,  
Wo quer hindurch schuldas die Stiege ließen.*  
(Calda era l'aria, tutti i venti tacevano, e innanzi a me giaceva un'assolato aperto sparso per dove i sentieri erano senza difesa).

Nella massa afosa della campagna — i particolari del paesaggio scattano e scompaiono appena suggeriti, con una mobilità luminosa, in quella diffusa barbagliante impressione di silenzio. Vibrazioni di luci, ricordi di toni cromatici, contrasti di percezioni auditive, accenti di suoni arrivano ai sensi protesi e reattivi in un mormore sospeso ed indistinto. Tutti quegli umili particolari che emergono rapidamente dalla massa pacifica — sono come i melismi guizzanti, contrapposti, sovrapposti, in molte musiche contemporanee; direi quasi, è tutta un'attrazione e repulsione

di temi nella macchia generale del paesaggio; un decomporre e ricomporsi immediato della vita naturale. Come grumi di colore, disposti a dare una impressione di forma o di luce, senza continuità di linee, affiorano in una spontanea animazione da un quadro abbozzato e in sé completo.

*Damir wies erachtet, und wie ein Kirchenschwelle  
Umarmte die Schattensäume milch.  
(Vi giunsi allora, e come alla soglia d'una chiesa  
m'avvolse una ombrosa frescura).*

Dopo l'aspra calura del sole pieno, l'ombra nel bosco; la frescura riposante di contro ai riverberi fastidiosi della piena campagna. E il motivo della chiarezza è buttato a risolvere lo stato d'animo, con una modulazione tanto più bella perché ardita e non scupata in inutili elaborazioni successive. Lo spirito del lettore, come quello del poeta, assapora fino in fondo l'atteso refrigerio.

Accanto alla pittura del nereggiare, quella della notte. La natura che traspare nel chiaro di luna; in cui l'immaterialità fluita di luce argentea, in cui i rumori si diafanizzano a poco a poco fino a perdersi in un mormorio indistinto — fino a confondersi con i profumi, coi colori impalliditi, con la luce che filtra attraverso le foglie ed i rami: più bianca, meno brucia...

*Wie liegt im Mondlichte  
Begraben nun die Welt  
Wie selig ist der Friede,  
Der sie umfassen hält...*  
(Come giace sepolto nel chiaro di luna, il mondo;  
come bella è la pace che lo circonda!)

Un paesaggio aereo, direi; svuotato di materialità, e sentito nella chiarezza che è pace, come in una bianca piumosa staticità.

Alle chiazze violente e contrapposte di luce ed ombra nel meriggio ardente — subentra il pallore del plenilunio che smuore e languisce in una dolcezza che fa svenire.

*Die Winde müssen schweigen,  
So sanft ist dieser Schein;  
Sie stülzet nur und wehen  
Und schlafen endlich ein.*

(I venti debbono tacere, tanto è dolce questo splendore; essi bisbigliano, si agitano, infine si addormentano).

Come in quel divino « chiaro di luna » della Suite Bergamasca di Debussy, la natura traspare blanda da un sottile velo argenteo, leggermente diafano; ferma liquida nel silenzio. I versi — come le note del musicista — sembrano non fluire, ma arrestarsi in un'estasi, in una beatitudine di contemplazione cristallina. Il poeta vive in un sogno leggero; ma ha tutti i sensi pronti a cogliere le sfumature, le voci più lievi. Al sensitivo acuisce la vita dei sensi lo stesso silenzio, quella stessa diafana chiarezza — che rende più evidenti a lui il mormorio d'un'acqua tra il verde, un fruscio di foglie, un frutto d'ala: il fiutare stesso della notte, come l'allo l'ieve d'una donna amata. Tutte piccole vibrazioni che formano la melodia del plenilunio dai miti acquei bagliori: nel ritmo del respiro della terra che dorme — come sul tremolio largo di note in arpeggio. « Ein Atemzug, das Atmen der Sommernacht », in un ricamo di trasparenti ombre immobili e di riflessi perlacci.

E poi il mattino: con l'indistinto brusio nelle penombre fluide del crepuscolo: in quella vergine frescura avvinta appena dalle prime luci dell'alba scialbe e fredde. Un canto qua-trilla: un altro là: uno, due gridi solitario — è la voce del gallo silvestre, lontano...

*Galdstrahlen schlossen übers Dach,  
Die Hühner krühen den Morgen nach...*  
(I raggi d'oro scesero il tetto; cantano i galli desto il mattino).

D'intorno è ancora silenzio; gli uomini dormono, sognaano...

*Sie schlafen immer, immer noch...*  
(Essi dormono sempre, sempre ancora...).

E — se è un mattino di primavera — egli lo sente battere alla finestra con le dita di rosa — « Morgenrot » — nel bisbiglio di passerelli e di fanciulli; e con la luce festosa in cui ride la terra, gli arriva lo scampito lontano della Pentecoste:

*Singende Burschen ziehn übers Feld  
Hinein in die blühende klingende Welt.*  
(Giovani che cantano vanno oltre la campagna verso il mondo che risuona, che è in fiore).

O se dorme accanto all'amata — la gioia del risveglio è nella luce dorata che illumina la casa, nel bacio del giorno — snggelo d'amore.

*Nun gib ein Morgenküsschen!  
Nun schüßle von der Stirne  
Der Träume blasse Spur!*  
(Damm! il bacio del mattino! Scuoti dalla fronte la pallida traccia dei sogni).

Le rose — continua il poeta — del tuo giardino sbocciano nella luce del sole: e si struggono dal desiderio di essere colte dalla tua mano:

*Sie können kaum erwarten  
Dass deine Hand sie bricht...*  
(Si struggono dal desiderio di essere colte dalla tua mano).

Spira da queste strofe che cantano la vita che sorge un che di virgineo, di bianca tenera frescura; i motivi appena bisbigliati in un mormorio d'arpa misterioso — come quel tema freschissimo che sale dalle penombre alla luce danzante nella Morgenstimmung di Grieg. Un brivido di gioia che serpeggia, s'afferra, poi canta — e muore nei trilli delle rondini.

E c'è anche il crepuscolo nel canzoniere di Storm: con un senso delicato della luce di

scoutinua, che s'attenua e scivola e colora di melancolia le cose: la poesia delle tacezze tinte, delle penombre nostalgiche — tra voci che muoiono in lontananza, nel bosco, nella landa deserta — e il brusio dei passi nei fogliame e il ronzare dei moscerini azzurri e il tremulo leggero delle foglie: tutta una vibrazione che si va attenuando e prepara alla pace della sera. E come delicate contro la luce che muore le figure degli innamorati che si leggono nell'anima attraverso gli occhi puerosi — e bevono il loro fiato, silenziosi!

*Im Sessel du, und ich zu deinen Füßen,  
Das Haupt zu dir gewendet, saßen wir...  
Bis uns die Augen, ineinander saßen  
Und wir bewundert der Seele Atem danken.*  
(Sedevamo, tu sulla sedia — io ai tuoi piedi, con il capo a te rivolto... Finché i nostri occhi s'incontrarono — e noi bevemmo il respiro dell'anima, ebbri).

Come mesto e melancolico il senso dello scorrere del tempo!

*Und sanfter fühlten wir die Stunden fließen...*  
(E dolci noi sentivamo passare le ore).

E come suggestivo quel rivivere l'addormentarsi progressivo della vita; lo svanire lento dei suoni; il profumo delle viole che accompagna il partire del giorno come una nebbia.

E l'ombra che scende: le forme evanescenti che osedano come fantasmi; il senso della solitudine che guadagna con tutto di mistero la natura!

*Der Tag war aus; schon vom heukünftigen  
Im Garten drüben kam der Abendstift;  
Die Schallien stelen; ästlich im Gebüsch  
Wie Nebel schwebte es.*

(Il giorno se ne andava; già di là, dalle aiuole di viole a ciocche nel giardino s'avvicinava il profumo vespertino. Le ombre scendevano: come una nebbia azzurra fluttuava nel boschetto).

Impressioni auditive e visive, che si assumono in una sintesi purissima di ingredienti estranei — a mostrare lo stato d'animo del sensitivo nella sua bella originalità; impressione cromatica o musicale.

Con la poesia delle ore del giorno, c'è anche quella delle stagioni. Chiazze, macchie. A volte, nel giro d'una frase, il poeta individua nel paesaggio la stagione, impregnata dell'afflato emotivo del suo stato intimo: spesso egli tassa in una strofa il primo reagire della sua sensibilità al mondo esterno. Una notazione di colore; un'impressione di suono — un corrugarsi appena della sua anima. Marzo — è sentito nel candore della neve che avvolge il paesaggio; ma nel freddo che persiste il poeta avverte già la fine dell'inverno; e tutto l'effetto poetico è in quel *Alteine noch* — « soltanto ancora » — che ci riporta ai mesi della stagione passata, con nostalgia; e con nostalgia ci fa prescettare la primavera.

*Und aus der Erde schon nur  
Alteine noch Schneckengedächten;  
So kalt, so kalt ist noch die Flur,  
Es frieren in weissen Röcheln.*  
(Guardano solo dalla terra le bucani ancora; così freddi, così freddi è ancora la campagna — che rabbrivisce nel bianco ronzio).

Altre volte — un serpeggiare lieve lieve di motivi brevissimi che concorrono direi polifonicamente a costruire la lirica. Luglio: un canto di minnauna, il sole affocato della campagna, il grano che piega le spighe, le rosse bacche tra le spine... un'aria di benedizione nella natura; ma poi una domanda

*lunge Frau, was sinnst du?*  
(Giovine donna, a che pensi tu!).

L'ultimo tocco è come la velatura del quadro; l'errare vago dell'anima slava la scena, e le dà quell'apparenza di contemplazione estatica che coarctare non poco al fascino della rappresentazione. Non di rado il poeta si indugia un po' di più; e ricama con un fare d'arabesco, a fili d'aria, il suo tema: dell'Aprile e della primavera.

*Das ist die Drossel, die da schlägt,  
Der Frühlings, der mein Herz bewegt...*  
(E' il tordo che canta: la primavera che agita il mio cuore).

A questa frase di spunto — il poeta inserisce subito iacisi morbidissimi, che precisano con una delicatezza di piuma la scena, e la guidano dritta alla rappresentazione di fanciulli che raccolgono i fiori nella fossa del mulino per adornarne la primavera. E c'è un verso che segna la vetta...

*Das haben flüßelt wie ein Traum,  
(La vita baluce come un sogno).*

E' il tono fondamentale che colora dallo sfondo l'atmosfera paesistica, con una leggerezza di sogno.

Questa fine sensibilità — tutta intesa a cogliere e fissare nel verso fantasmi istantanei e fugaci — si rivela anche nella poesia patriottica di Storm, che non ha nulla a che fare con quella di altri poeti contemporanei — non distruggendo in lui, la patetica d'origine, la bellezza artistica. Anche nell'amore per il suo paese, nell'esprimere il suo anelito all'unione della sua piccola terra alla più grande patria — alla Germania — egli lascia finire motivi nostalgici; e assume l'atteggiamento — ha ben notato l'Alfero — più di un contemplativo che di uno spirito attivo, perché « era più capace di vivere intensamente l'ora tormentosa della sua patria, che di affermare egli stesso un'arma ». I suoi canti sono suggestivi; spirano l'accortezza di chi contempla la lotta, ne sente la bellezza — ma ne prevede la fine amara. E' l'accortezza del viuto, che si sente già esule; che ha speranza, ma ha anche viva

tristezza nell'anima — perché la patria è perduta. La patria che Storm canta come la donna amata, con passione, con velata disperazione; e che irradia di un suo amore, che è amore per il paesaggio naturale, per la tradizione, per la storia, per la vita dello Stato; una visione in cui la terra, la famiglia, la nazione sono una sola cosa. C'è in *Ostern* — la poesia di Pasqua — una accorata voce umana che esprime un amore integrale: — che va dalla contemplazione amorosa e dolorosa della religione contro cui batte l'onda del mare, alla nostalgia della campagna pasquale: dal senso di gioia che destava a primavera le allodole festose, all'odore salmastoso che il mare dilomile intorno; particolari paesistici che nel verso finale che li racchiude vengono trasfigurati:

*Das Land ist unser, unser soll es bleiben!*

Perché nella Patria si assumono. Nella Patria che è tutto: la natura e la vita nazionale: la tradizione paesana e lo squarcio di cielo che sorride sulle case, sui campi. Nella poesia politica di Storm non ci sono rilli di tamburo: l'atmosfera è sempre d'una diffusa melancolia, d'una profonda tristezza, nel cantare i morti sulle cui tombe vengono deposte le corone, e con i quali se ne vanno tante speranze...

*Mit Kränzen haben wir das Grab geschmückt;  
(Con corone abbiamo ornata la tomba).*

o nel cogliere di lontano l'eco dei passi dei soldati stranieri che calpesta la sua terra:

*Sie haben, Siege, fest, sie stehen die Stadi entlang.  
Sie nahen Schlezwig — Holstein zu begreifen...*

(Voi fanno festa; vanno per la città; pensano di seppellire lo Schleswig-Holstein).

o in quel contrapposto lamentevole ma pacato, tra l'epilogo triste di quell'anno 1850 e la primavera che sorgerà intorno:

*Und durch den ganzen Himmel rollen  
Wind dieser letzte Donnerstags;  
Dann wird es wirklich Frühling werden  
Und höher, heller, goldener Tag.*

(E per tutto il cielo passerà quest'ultimo colpo di tuono; poi verrà certamente primavera, e un chiaro, un lieto, un dorato giorno).

Il paesaggio è lo sfondo di questi stati d'animo. Accompagna, come un canto funebre, i *Geister an der Küste*: l'odore salmastoso — lo specchio luminoso dell'acqua che nel diffuso chiaro di luna getta il suo splendore sulle tombe sacre — l'anno che offre a formare corona i suoi fiori le foglie che cadono negli ultimi profumi circolanti nelle penombre d'autunno — sono come la cornice che il poeta chiude in quel verso:

*Auch dieser Sommer's Kranz gehört den Toten,  
(Anche la corona di questa estate appartiene ai morti).*

La voce dell'uomo e del poeta è sempre presente in quella del patriota; e la sua suggestione aumenta quando chi canta è esule — ed un esule che ha una sensibilità d'eccezione, pronta a cogliere anche nel lontano le più piccole voci del paese abbandonato — con i suoi ombritti angoli tristi di ricordi, col giardino sempre vivo nella memoria, e che a lui fuori della patria si colora di un color di fiaba, in quel suggestivo silenzio di crepuscolo sfiorato dalla luce che si spegne tra i fiori che esalano più intensamente il loro odore. E dietro la visione fantastica, in quella ombra monotona e languida — direbbe Verlaine — della melancolia del passato, spunta la realtà, la dura spionosa rappresentazione del presente, con la tristezza di un amaro risveglio. E con l'amara convinzione che lontano da quel cumulo di ricordi, da quelle macchie di paese che hanno l'impronta della storia di un cuore, di mille cuori, la vita non è possibile, l'uomo non vive.

*Kein Mann geduldet ohne Vaterland!  
(Nessun uomo prospera senza la patria).*

Tale — nelle linee generali — la poesia di Storm sta tra l'ultimo romanticismo e l'impressionismo. Non mancano nel canzoniere elementi romantici: romantici sono i ricordi del passato, la nostalgia degli angoli remoti nella solitudine estiva, la *Dämonisierung* del paesaggio solitario, la predilezione per il *Küstenroman*: l'avevano rilevato lo Schmidt e lo Schütz — che, tracciando con passione la figura dell'uomo, ne ha rivissuto con amore e acume anche il mondo poetico: l'hanno riaffermato il Meyer e l'Alfero. Ma nel superamento — è stato giustamente osservato — del dissidio tra l'idea e la realtà, è superato anche il romanticismo: il ricordo del passato, più che un angolo, un rifugio all'impetuosità del presente, diventa come un leit-motiv che accompagna nella sua vita il poeta profondamente nostalgico di temperamento. Anche se alle radici della sua anima passato e presente sono in contrasto, questo si risolve presto in un sospiro che non distrugge la realtà — ma la vela tutto al più di una leggera melancolia.

E' stato anche osservato che la poesia di Storm è realistica — e che il distacco maggiore dal romanticismo è in quell'appressarsi alla realtà da cui i romantici si allontanavano. Realistica infatti è la sua poesia che nasce da un contatto diretto con il mondo esterno: ma alla parola realismo bisogna attribuire il significato che le davano e danno gli impressionisti — o i critici che dell'impressionismo si sono occupati: da Roberto de la Sizeranne a

Jules Laforgue. Un uscire dall'afa dello studio per tuffarsi nella natura: il paesaggio che i romantici ingenuamente e a volte come fanciulli creavano nel loro io quasi una quiete senza del paesaggio di natura di cui sluttavano alcune note ideali — rivissuto e plasmato direttamente. Alla pittura creata alla luce artificiale dello studio — nei romantici, l'io chiuso in sé — sostituita quella fatta all'aria aperta: al sistema della luce del Rinascimento l'altro della luce solare. Da questo diverso punto di vista deriva il carattere diverso della lirica di Storm da quella di Eichendorff, dello stesso Helne da cui pure incominciò — dello stesso Mörike che pure amò. Storm è diverso da questi poeti, come è diverso Maupassant o Matisse o Pizzarro — Cremona o Segantini — dai coloristi del '400 o del '500. Un senso nuovo del colore e della melodia: che non hanno più carattere tonale, ma quello di vibrazione sonora o cromatica che si risolve in luminosità. L'impressione che si riceve dalla sua poesia è quella d'una modellatura a piccole masse di colore, che sono masse di luce che si decompongono in mille vibranti contrasti: piccoli tocchi rapidi e diversi sostituiti alle gradazioni d'un unico tono: linee mobili e fuggenti su un piano ondulato, sostituite al disegno fermo ed accademico. Giochi di colore e di luce, impressione di forma, colti in un attimo, e perciò vivi in quelle piccole quantità melodiche o cromatiche che serpeggiano in una calda atmosfera, e assumono direi l'aspetto di grumi luminosi che contrastano in diverse direzioni. In Storm c'è assenza assoluta di elementi elaborativi, di oratoria poetica: che egli ha saputo schivare anche nelle liriche patriottiche, ove è facile scivolare: tutto è ricondotto alle notazioni rapide, alle finzioni, ai contrasti — alle giustapposizioni e sovrapposizioni — di quegli elementi naturali che il suo stato d'animo compone e ricompone sempre diversamente in quei *quindici minuti*, che — secondo un critico — debbono bastare all'impressionista per fermare il suo paesaggio.

In questo è la sua modernità: certi meriti affocati mi riconducono con il pensiero al macchiaiolo Giovanni Fattori — certe slature e velature della forma alla passionalità fioccosa del Cremona — quei piccoli tocchi di colori vivi e battaglianti a Segantini dei paesaggi alpini. Storm è un colorista; e melancolico solo nel gioco del colore che ha un valore costruttivo, essendo in esso soltanto la ragione della sua poesia. Un colore, il cui tono si assottiglia leggermente in velatura di melancolia che gli dà una apparenza musicale; ed è fatto di risonanze nostalgiche, di armonie che vengono di lontano, di murmuri misteriosi, di tutti quegli *heimliche Eindrücke* che il mare monotono del suo paese o la terra deserta e la deserta città evocavano nella sua natura lirica, a formare quella « Stimmung elegischer Unbestimmter Sehnsucht » che è la caratteristica del canzoniere e delle novelle. Storm, ha ben detto Meyer, era una di quelle « lyrischen Naturen, von so zarter una zugleich tiefer Sensibilität, dass schon in Jahren, die sonst noch vor dem « Aufblühen der Ausenwelt » liegen, sie sich vollzogen von Empfindungen für jede Stimmung, die sie umgibt ». Natura sensibilissima, e appunto perché tale mutevole: più pronta a passare da una vibrazione all'altra su una scala leggerissima d'impressioni, che capace di approfondire un solo stato d'animo. E questo è quanto di più caratteristico c'è in lui: la poesia cioè dell'abbozzo, che nel suo genere è finita e che in lui coincide con la pura liricità: ed è in suggerire al lettore l'impressione nella sua immediatezza, senza elaborarla. Anzi, il più delle volte, i momenti di una intuizione sono posti vicini come una serie di modulazioni senza anticipazione o preparazione intermedia: tanto più fresco l'accento lirico per questa primaverile immediatezza che non si scappa nella logica eloquente dei paesaggi e dei contropaesaggi. C'è in Storm tutta la sensibilità e diciamo pure le forme dell'impressionismo musicale e pittorico dell'arte europea contemporanea, ma senza preoccupazioni intellettualistiche.

ITALIO MAIONE.

## Le Edizioni del Baretto

1928

hanno pubblicato:

II. W. Longfellow. - *La Divina Tragedia* -  
L. 12; prima traduzione italiana di Raffaello Cardamone preceduta da un saggio su Longfellow di V. G. Galati.

Con questa edizione tecnica e correttezza e criticamente accurata, il grande poema tragico dal Longfellow viene fatto conoscere anche in Italia.

La versione dal Cardamone ha renduto tutta l'efficacia originale ed è esempio classico di nitidezza e di fedeltà. Il saggio introduttivo avvia pienamente a limpida e a una compiuta a sicura conoscenza del poeta e della opera.

Si spedisce franco di porto dietro invio del prezzo dell'opera.



# Un Carducci parnassiano?

La figura di Carducci, in ciò che essa ha di più grande e di più saldo, di più antico e di più nuovo, è lontana da questi nostri templi decaduti e vili. Obbliti o sprezzati i suoi ideali semplici, ed un po' ingenui anche, intorno alla vita civile e sociale; dimenticato il suo insegnamento umanistico, il suo laborioso e sapiente metodo critico, in omaggio alla moda filosofica e schematica di oggi; non compresa né letta la migliore sua poesia: Carducci è un assente; e anzi a molti già riesce difficile spiegarli l'ammirazione e l'entusiasmo che l'opera di lui ha saputo, in altri tempi, suscitare. Talvolta il suo nome ritorna, come è accaduto anche in questi mesi, nelle cronache, per obbligo commemorativo, o per altra occasione: ma si tratta quasi sempre d'un interesse meramente biografico, del vagheggiamento nostalgico e disperato d'una vita più semplice, più schietta, più appassionata. Tale è anche l'atteggiamento del Serra, nella sua commemorazione carducciana e nello scritto *Per un catalogo* del Serra, che pure ha lasciato alcune delle pagine più belle e più sentite, tra quelle dedicate dai moderni a Carducci. Ogni giudizio preciso e chiaro sull'opera poetica, ogni distinzione tra parte e parte di quest'opera, che sarebbe già per sé una valutazione, non cautamente evitati. E infatti, a parte i saggi crociani, che appartengono ad una generazione più antica e più nobile, manca intorno al nome del Carducci quella moderna letteratura critica e quella relativa concordanza di giudizi, che esistono invece intorno ai nomi di poeti più recenti e minori: Pascoli, D'Annunzio. Perché Carducci appare a molti come il poeta che si legge nelle scuole, e che si annima a quindici anni, nell'età in cui il nostro gusto s'appaga anche d'un'espressione approssimativa e retorica: e così il suo nome e la sua poesia sono abbandonati ai professori e agli accademici e agli studenti in cerca d'un tema per la loro tesi di laurea. E una tesi di laurea si direbbe anche, con la sua andatura prolissa e sfiancata, con la sua mole ponderosa, ma in gran parte inutile, il libro più vasto e compiuto dedicato al Carducci in questi ultimi anni, voglio dir quello di A. Meozzi.

Oggi il Petrinì, in un suo opuscolo ricco e denso (1), mentre si propone proprio di mostrar le ragioni di questo distacco profondo che è tra l'età nostra e il Carducci, e anche di certe preferenze moderne rivolte alla parte più caduca e musicale e meno ricca di sostanza della poesia carducciana, porta intanto il suo esame direttamente sulle forme e sui modi di questa poesia, e offre alcuni criteri originali ed acuti di distinzione e di giudizio. Il lettore, che s'avvicina — inconsapevole dei meriti che vi si racchiama — a quest'opuscolo del Petrinì, rimarrà forse sconcertato dalla *Premessa* al volume, nella quale si ragiona in modo un po' vago intorno ad un problema del resto fra i più interessanti dell'estetica moderna; la possibilità cioè di costruire una storia dell'arte o della poesia, che non sia mera storia della vita morale, ma bensì storia del gusto, cioè dei mezzi stilistici e tecnici. E più rimarrà sconcertato forse dallo stile del Petrinì, così rotto ed irregolare, che talora riesce difficile seguirne la trama; stile che si rispecchia anche nell'insufficiente costruzione del libro, la cui tessitura non è concepita in modo compatto ed organico, bensì si avvolge su sé stessa e s'accresce, ma non senza inutili ripetizioni e deviazioni. Senonché il lettore, che saprà superare questi difetti o queste difficoltà esteriori, si troverà di gran lunga compensato della sua fatica dalla ricchezza e dalla novità delle idee, che il Petrinì propone e svolge in questo suo saggio. Egli muove da alcune pagine scritte dal De Lollis, con quella acutezza e quel garbo che eran consueti al Maestro di recente scomparso, nell'occasione di una nuova edizione delle opere del Berchet: nelle quali pagine s'accenna per incidenza al Carducci, descrivendo il passaggio dai *Gambi* alle *Odi Barbare*, come un progressivo distacco dal realismo romantico verso un ideale di perfezione costruttiva e classica. Il Petrinì, pur accettando nella sostanza la linea ideale tracciata dal De Lollis, corregge profondamente, e a parer nostro almeno, non senza ragione il criterio di giudizio da lui offerto, descrivendo lo svolgimento dai *Gambi* alle *Odi* non già come un progresso verso la riconquista della tradizione classica, bensì come un dissolversi del mondo romantico, ricco di realtà e d'umanità, verso una ricerca di pure forme musicali e coloristiche, e cioè sulla linea del postromanticismo parnassiano e decadente.

Il Petrinì disegna, a larghi tratti, la storia dello svolgimento poetico carducciano, ricollegendolo a quello più ampio e grandioso di tutta la nostra moderna letteratura. Il noviziato classicista del Carducci, quale ci appare nelle prime *Rime*, dovette — egli dice — fare i conti con il rinnovato senso realistico dell'arte bandito dai romantici del primo Ottocento. I quali, anziché distaccarsi dalla nostra più vera tradizione letteraria, l'avevano in realtà continuata, riconoscendo come loro diretti maestri il Parini, l'Alfieri, il Foscolo; mantenendo le forme consacrato del « discorso profetico » — nesso armonico di poesia e di eloquenza guidato dalle leggi del gusto e del-

la ragione raffrenanti i voli dell'ispirazione pura —; inserendo in queste forme antiche e classiche la vita e la realtà dei tempi nuovi, con un procedimento non diverso, se pure più consapevole e più sicuro, da quello usato dai poeti delle precedenti generazioni. Nonostante la sua poetica parnassiana, tutta intesa a rivalutare l'abilità tecnica e la costruzione formale, contro le abitudini facili e borghesi del suo tempo, il Carducci si trovò almeno da principio a continuare l'opera iniziata dai grandi romantici, di inserire nelle forme classiche e tradizionali il nuovo realismo romantico, sulla strada cioè già percorsa dal Manzoni, o anche più direttamente dal Berchet. E, come la sua teoria stilistica e rigida s'opponesse a questi che giudicava ibridi compromessi, così sulla grande strada della nostra letteratura moderna egli giunse solo per via traversa, la via della satira e dell'invettiva, con i *Gambi*: al realismo infatti delle sue poesie satiriche, Carducci poteva trovare nella nostra tradizione letteraria illustri, se pur rari, modelli. Senonché la nuova tecnica creata dal Carducci nei *Gambi* doveva più tardi progredire e svilupparsi autonoma, liberandosi dai vincoli della satira, ma conservando la sostanza realistica — materia di storia e di confessioni —, conservando le forme espressive nuove e schiette, che rineggiavano le regole e i modi dell'arte classicistica nella sua solennità un po' generica. Tutta la poesia, per intenderci, della *Fiducia* e del *Comune rustico*, del *Parlamento* e del *Ca Ira*, dell'*Idillio maremmano* e di *Davanti San Guido*, è poesia di storia o di confessione, poesia romantica, calata entro le forme più pure del discorso poetico tradizionale. E' la rivoluzione berchetiana rifatta con mano maestra da chi veniva da lunga consuetudine con le lettere classiche nostre, e al romanticismo non s'era accostato, che attraverso la satira, attraverso i *Gambi*. Il Carducci è dunque, nel suo momento migliore, quasi un Berchet più compiuto e più grande, e soprattutto più esperto e meglio legato alla nostra tradizione letteraria. Questa definizione del Petrinì ci par suggestiva e, (ciò che più importa), nella sostanza, vera e profonda. E sarà bene citare ancora alcune parole sue: « Carducci chiude con la sua poesia storica e di confessione il romanticismo italiano, per quel che ebbe in sé di esigenze realistiche, cioè per quel che ebbe di richieste profonde nell'arte. E lo chiude anche per quel suo raccogliere e rinnovare le passioni che furono dell'età che non capì nella sua giovinezza, quando era ancora un'età vicina. Poiché al fondo della poesia carducciana, a ricollegarla intorno ad una intuizione animatrice, che fonda gli elementi del pensiero a sollevare l'arte, c'è la passione civile del romanticismo nostro ».

Ma nel decennio fra il '73 e l'83, e prima del *Ca Ira* (che è un ritorno all'arte più grande), furono composte le maggiori tra le *Odi Barbare*. Nelle quali lo spirito romantico del Carducci si metteva d'accordo con la sua poetica parnassiana. Le *Odi* infatti, ben lungi dall'essere un ritorno al puro classicismo, rappresentano l'esasperazione del sensualismo romantico, l'inscrizione nel romanticismo italiano, che si era in fondo mantenuto fedele alla tradizione, del decadentismo europeo. Arte preziosa, chiusa nel compimento della sua bellezza; ricerca stilistica e musicale, che si vale di tutti i mezzi tecnici e preannunzia le maggiori raffinatezze dei poeti posteriori; « una lingua sensuale che vuole e sa godere di sé; motivi puramente decorativi e lineari: gusto del particolare vagheggiato per sé a danno dell'impressione totale; lavoro di cecello. Le donne che compaiono nelle *Odi* sono statue immobili, lontane dai tumulti della vita; i ricordi storici bassorilievi freddi e composti. Il Petrinì si sofferma ad analizzare i caratteri preziosi e decadenti di queste poesie un po' astratte e decorative, e ne descrive i modi tecnici (ricerca del colore, avvicinamento dei colori per creare col contrasto un barbaglio più vivace, gusto dei nomi propri e nelle forme più rare e sonanti, comparazioni usate come meravigliosi strumenti retorici, immagini musicali « tendenti a creare intorno alla parola un sognante alone di risonanze ») modi tecnici che torneranno poi, raffinati ed isolati, nell'arte pascoliana e in quella dannunziana, dette continuatrici delle *Odi Barbare*. In queste pagine dedicate all'analisi delle *Odi* la perizia critica del nostro autore mostra le sue doti più segrete e sottili, e realizza in qualche modo l'ideale bandito nella *Premessa* d'una critica direttamente stilistica e formale. Eppure in questa definizione delle *Barbare* il lettore sente, insieme con molto di vero, almeno d'esagerato e di frettoloso. Non già — si badi bene — che le *Odi* carducciane non rappresentino veramente, come sostiene a parer nostro benissimo il Petrinì, l'estremo dissolversi della mentalità romantica in un mondo di pure forme. Ma si desidererebbe di veder meglio ricordato quel tanto di passione umana e civile che pur resta nelle *Odi* e dà un'unità profonda ai frammenti preziosi e decorativi e giustifica l'intonazione solenne e ieratica, che non troveremo più, o troveremo soltanto deformata e falsa, nelle poesie degli epigoni, D'Annunzio e Pascoli. Anche l'amore, che

nelle *Odi* si dimostra, verso un mondo lontano e mitico di bellezza e di civiltà, di armonia e di grazie, è, sia pure stilizzato e reso più graile, l'erede diretto della passione civile e umana che ispira la maggior poesia del Carducci. Vogliam dire, in una parola, che l'anima carducciana rimane, con tutta la sua primitiva forza di sentimenti, anche nelle *Barbare*, pur sotto le spoglie d'una tecnica preziosa e parnassiana, della quale a tratti anche rompe, con slanci e moti improvvisi ed sberberanti, le trame.

La linea dello svolgimento descritto dal Petrinì è però nel suo complesso giustissima, e viene a dar le ragioni profonde d'un giudizio ch'era già, sia pur sotto forma d'impressione immediata, nella mente degli uomini di gusto, per esempio di Croce. Senza dire che essa vale a porre il poeta nel quadro generale della nostra storia letteraria, tra le grandi esperienze romantiche, della quale è diretto continuatore, e l'esperienza moderna sensuale e tecnica, parnassiana e decadente, della quale egli offre nelle *Odi Barbare* le linee direttive e i primi spunti d'ispirazione. Ma come si passa dalla poesia maggiore alla minore, dalle *Rime Nuove* alle *Odi*? Qui il metodo critico del Petrinì rivela in parte la sua insufficienza: difetto voluto d'altroonde e teorizzato dall'autore nella *Premessa* già ricordata. Invero ad un'analisi

puramente tecnica, non integrata dall'indagine psicologica, sfuggono le ragioni profonde che guidano anche lo svolgimento esteriore e formale d'un'anima poetica. Del resto anche qui il Petrinì offre degli spunti e dei suggerimenti preziosi (« La sensualità romantica nasce da un individualismo svolto in una dolorosa solitudine morale, in un doloroso crollo di passioni e d'affetti ») ma sono spunti e suggerimenti ancor vaghi e generici. Si vorrebbe veder l'anima del Carducci, studiata dall'interno e scrutata, a quel modo stesso che dal Petrinì sono analizzati la forma e i colori della sua poesia. Noi crediamo che dalle due indagini complementari risulterebbe una definizione compiuta: con il che si risponde anche, in parte, alle preoccupazioni manifestate dal Petrinì nella *Premessa*. Ma è inutile cercare quello che l'autore non ha voluto darci. E dobbiam pure riconoscere ch'egli ci ha dato molto, e che per la prima volta e definitivamente, nel suo opuscolo, troviamo descritti i modi della dissoluzione del « discorso poetico », forma classica della tradizione letteraria italiana, un capitolo cioè (come voleva l'autore) — e de' più importanti — della storia del gusto romantico europeo.

NATALINO SAGEPNO.

(1) DOMENICO PETRINI, *Poesia e poetica carducciana*, Roma, C. De Alberti, ed., 1927, pp. 131.

## Poetica pascoliana e poetica eopardiana

Caratteristico Pascoli dinanzi a Leopardi.

Miracoli di un realismo assorbito in una sicura visione appassionata, in cui nulla stona coi tocchi troppo crudi, che attentino alla lacerazione della linea schiva di ogni punta troppo marcata, i quadretti riccattati di Leopardi, di un artista che al romanticismo arrivava da una intrinseca educazione classicista, e perciò sempre vigile a non violare la generalità della forma, sottratta, come in suo cielo più limpido, a ogni troppo vicina realtà.

Anche dove più la schiettezza classica si adattava ad accogliere toni più vivi, come ad esempio sulla notte d'estate nel *Ricordanze*, che piacevano a Pascoli proprio perché qualche tono realistico si sforzava d'affiorare con più decisione: la rana querula per la campagna, la *Luciola* tra il verde dello siepi, i cipressi mornanti il loro cuore alla notte nel silenzio della selva. Ma come tutto fuso, come tutto armonizzato, dimenticato nell'integrità del canto, in cui questo realismo, classicamente tornito o classicamente perfetto, s'intona pianamente al fondo dell'espressione: la rana *riposta, canto, senz'altro*; la *Luciola erra appo' le siepi*; e prima dei cipressi *i viali odorati*. Realismo che passa sotto le mani levitriche, ma anche formetriche, dell'artista consumato. Con più accuratezza altrove, nel *Sabato del villaggio*. Che a Pascoli non piaceva, e non poteva piacere, con pienezza di consenso. Il mondo recanatese (ma in che e perché recanatese?) di Leopardi doveva un po' apparirgli come il suo mondo, ma sozza gli echi di tutti i moriaori, senza lo luci di tutti i colori.

La poetica, dice Pascoli, avrà dal cammino dell'arte Leopardi: era la poetica nostra da Dante.

E io sentiva che, in poesia così nuova, il poeta così nuovo cadeva in un errore tanto comune alla poesia italiana anteriore a lui: l'orrore dell'indeterminatezza, per la quale, a modo d'esempio, sono generalizzati gli ulivi e i cipressi col nome di alberi, i giacinti e i roseacci con quello di fiori, le capinere e i falchotti con quello di uccelli. Errore d'indeterminatezza che s'alterna con l'altro del falso, per il quale tutti gli alberi si riducono a faggi, tutti i fiori a rose o viole (anzi rose e viole insieme, unite spesso più nella dolcezza del loro suono che nella soavità del loro profumo), tutti gli uccelli a niscuno.

« Poesia così nuova », la sua stessa poesia, quella di *Miracoli* o dei *Poemetti*, pensava Pascoli.

Ma vista con le preoccupazioni che Leopardi, un artista che dal gusto romantico educato al realismo, traveva solo qualche colore al suo classicismo, non aveva avuto.

Ma Pascoli, incalzava, riprendendo il motivo dell'*Elogio degli uccelli*:

« Quanto volte si sarà soffermato il Leopardi ad ascoltare quelle risse vespertine, risse sull'ora di scegliere il miglior posto per attendervi, con una rampina su, l'aurore! Egli amava « lo più liete creature del mondo », il filosofo solitario. Pure nell'*Elogio* che ne scrisse, non riuscì a infondere la poesia che sentiva in quello obo egli chiamava lo « riso » in quella vispezza o mobilità per la quale egli lo assomiglia a fanciulli. Ciò che ne dice, è troppo generico, lasciando che non è tutto esatto. Per quanto l'assunto del filosofo dovesse in quell'*Elogio* contrastare al sentire del poeta, tuttavia noi vi desideriamo il particolare perché sia e legittima l'induzione del filosofo e viva l'espressione del poeta. Ma non un nome di specie: tutti gli uccelli, tutti i cantini ».

Leopardi non violava di realismo la limpidezza della poesia, fatta di materiali, tutti vagliati e controllati nella loro pienezza alla lingua della poesia nostra, che non era la lingua della prosa, perché non sopportava neppure lo

tenui realtà che potevano affiorare al discorso sciolto da ritmo.

Ma Pascoli non poteva voler sapore di distinzioni, o sicuro proseguiva:

« Nò molta varietà è, a questo proposito, nella poesia: in una cauta al mattino « la rondinella vigile » o la sera il « debile usignolo »; o il « musico augello » in un'altra cauta il rinascimento a una e lamenta le sue antiche sventure « nell'alto cielo dei campi »; e in un'altra è il canto dei colorati augelli insieme col mormorio « dei faggi », e via dicendo ».

E molta varietà non doveva esserci o non poteva: il 26 giugno 1821, Leopardi, in uno di quei suoi pensieri obo sapevano tanto di libri, ma spesso, anche, tanto di passione aveva appuntato:

« Allo scienziato le parole più convenevoli sono le più precise ed esprimono un'idea più nuda. Al poeta e al letterato per lo contrario le parole più vaghe ed esprimono idee più iacorte o un maggior numero d'idee », concludendo: « Ho detto, o ripeto, che i termini in letteratura, e massimo in poesia, faranno sempre pessimo o bruttissimo effetto ».

Perché la poesia si rivolge al vago, non quello del simbolismo, fatto d'un incanto di suoni che non lascia più presa alla precisione della realtà, ma quello che poteva uscire da una visione individuale il cui orgoglio ora di ritrovarsi nella generalità d'una visione socialmente ordinata.

Non poteva esser altrimenti per chi voleva che dalla lingua parlata alla scritta si risalisse solo attraverso lo sforzo dell'arte: in un suo pensiero del 23 luglio 1823, a sei anni dalla *Lettera semiseria*, tutta pervasa dal tormentoso problema d'una letteratura popolare, quello stesso che anche nel più tardi Manzoni teorico si ripresentava come problema della lingua, Leopardi scriveva ancora:

« Resta dunque per allontanare dall'uso volgare le voci, e frasi comuni l'inflessione e condizionale in maniera inusitata al presente... »; o, col suo fine sentimento d'umanità, d'un universalismo che era pienezza di vita, si ora chiesto:

« Questa diversa e poetica inflessione o pronuncia di vocaboli correnti che altro è per l'ordinario, se non inflessione e pronuncia antica? »

Così sempre, teorizzava, in ogni lingua che ha linguaggio poetico distinto.

Foscolo non la pensava diversamente e il povero Berchet s'era trovato impigliato a scrivere in una frase mai controllata dalla *Lettera semiseria* che altro è avere la libertà della prosa, « altro è lo stare ristretto ai confini determinati di un linguaggio poetico »; o Manzoni teorizzerà anche lui la differenza, con l'esperienza soprattutto della sua lirica, tutta in pieno della tradizione eloquente nostra. Per Leopardi e per Pascoli il nome scientifico, il termine non vale: la parola, per Leopardi, nella poesia deve assicurare tutte le idee concomitanti che si sono legate ad essa nella sua vita nello spirito dell'uomo, invece « s'io nomino una pianta o un animale col nome lineare invece del nome usuale io non desto nessuna di queste idee benché dia chiaramente a conoscere la cosa »; pot il Pascoli: « Ora se vi provate a dire il nome di proprio loro ecco che il nome di linneo non va... ».

Ma l'uno muoveva verso i particolari, vita delle cose e anima di ogni poesia, l'altro verso il generico che era in fondo, frutto di una visione individuale sì, ma che si sforzava d'agguagliarsi ad un perfetto piano, dove si ammorzava ogni concretezza troppo vivace. Pascoli non voleva sapere di confini alla sua libertà di poeta: la natura nell'infinita varietà sua, va tradotta tutta in canto, nell'arte. I termini del dialetto di Luochesio che infittiscono di rarità contadinesche i *Canti di Castelvecchio* stanno il proprio in nome della verità: « e fond d'hi-

*storie et de vérité*: « Ci sono parole che mai s'intendono. E' vero, sono i termini dell'agricoltore; e chi non è agricoltore, non lo sa: sono vivo ancora dopo tanti secoli, o queste appartengono a montagne; o chi in queste montagne non è stato, crede che siano parole morte, rissuscitate per far rimanere tale lui. Ma no, non per questo io le rimetto in giro; bensì ora per amore di verità, ora per studio di brevità ».

Amore di verità e viccio studio di brevità, ebbene volava dritto ricerca di impersonalità; l'espressione esatta nel termine stesso che tutti sanno, nella nudità sua.

Qui stesso: « Si: lo scrittore o dicatore che spende due parole per un'idea sola è come l'uocellatore che spreca due cartucce per un solo pettirosso e non lo coglie ». Cioè, odegna, proprio come non voleva Leopardi del termine con la poesia. E il vago, l'indeterminato, domanderemmo Leopardi.

Ma Pascoli voleva mostrare agli italiani « che possono molto spesso usare bellamente e ruttamento in italiano vocaboli del loro, a torto ora prediletto ora pregiato, linguaggio materno », e il Leopardi appuntava in uno dei più ricchissimi suoi pensieri: « In verità i dialetti particolari sono scarso sussidio a fonte al linguaggio poetico o all'eleganza qualunque ».

Il dialetto era qui o la spuntata nella fitta rete delle terzine dantesche, proprio perché fatta dalla lingua della Commedia, una tutta la tradizione nostra, lo notava Leopardi, lo aveva respinto, meno gli scoloriti imitatori, che non contavano proprio perché imitatori.

Alle « voci o frasi comuni » che valgono nel verso bisogna dare un sapore letterario riportandole a forme già usate dagli antichi perché « riescono peggiori e remote dall'uso e perciò producono eleganza ».

Da qui una poesia senza le cose, come lo intendeva Pascoli, per il quale Omero, il poeta della perfezione esatta, nativo come polca che rompe pur ora il seno della terra, lucente come l'alba del giorno sulle cose, « incantava sempre nel discorso una nota a cui riconoscere la cosa ».

Anche Omero esatore di cose, appunto perché grande poeta e perché non c'è grande poesia senza di cose.

In un panoforo del 16 ottobre 1821 Leopardi appuntava: « *Posterità, posterità* (o questo perché più generale, futuro, passato, eterno, lungo in fatto di tempo, morte, mortale, immortale e così) o simili son parole di senso e di significazione quanto indefinita tanto poetica e lubile, e perciò cagione di nobiltà, di bellezza, ecc. a tutti gli stili ». Quel che coincide con la poesia è la nobiltà, che vuol dire bellezza, che si raccoglie tanto più dove la parola più perde i suoi contorni nell'indefinito.

Ancora il 20 dicembre: « *Antichità, anteo; posterità, posterità* sono parole posticissime ecc., perché contengono un'idea 1. vasta, 2. indefinita ed incerta, massimo « posterità » della quale non sappiamo nulla, ed antichità similmente è cosa oscurissima per noi ».

Del resto tutte le parole che esprimono generalità o una cosa in generale, appartengono a questo considerazioni ».

L'indefinito si determina nel generale, in quello che sfugge ad ogni determinazione concreta, quello che, risponde ad una sensibilità, che si fa orgogliosa del porsi come una sensibilità in cui di particolare, individuato, non c'è più niente.

Per arrivare alle cose, la perifrasi prima, intuizione nata da un'educazione letteraria, che era insieme umana, o poi forma retorica.

Ma Hugo si vanterà:

*J'ai de la périphrasé tirée les épures.*

Generalità: era ancora in Leopardi, ultimo figlio dell'umanesimo, l'universalità, che la poesia nostra aveva attinto dalla ragione fin dalle soglie del rinascimento: quella per cui Petrarca « s'era provato a togliere dalla poesia d'amore del dolce stil nuovo ogni nota che avesse sapore locale, dando alla sua passione l'infinito sfondo di una natura che non vuole contorni precisi, per piegarsi ad accogliere l'incanto della voce del poeta ».

E perciò Leopardi poteva copiare approvando questo appunto tolto a *De l'Allemagne* della Stael o un carattere della lingua tedesca: « La facilité de renverser à son gré la construction de la phrase est aussi très favorable à la poésie, et permet d'exciter, par les images variées de la versification, des impressions analogues à celles de la peinture et de la musique; ma s'attolleva l'ultima frase già così ricca della ricerca d'un valore musicale nella parola, commentando fra parentesi « impressioni vaghe ». Vaghe, cioè note da una realtà che tutti vedono, intorno a cui la parola rievoca sentimenti che ricorrono all'anima di tutti: la parola è bella per questa risonanza generale in cui si raccoglie il senso che secoli d'arte la benno dato. La nobiltà più elevata è nella risonanza, più perfetta, in quelle che nel generale assorbe interamente il caratteristico, che a poco come valore di poesia non per la via della realistica concretezza sua, ma per la via dell'espressioni individualmente elaborata nella tradizione più viva.

E ora possiamo comprendere che volesse dire nell'appuntare: « vagabondare, bellissimo verbo ». Cioè qualcosa di diverso dalle cose belle in sé, attraverso la parola che conserva lo splendore

della cosa, che sarà lo gioia di un Gautier, di un D'Annunzio, lettori infaticabili del vocabolario, e anche di un Pascoli. Due poetici, due gusti: Pascoli sa che « la poesia consiste nella visione di un particolare, fuori o dentro di noi »; Leopardi teorizza che l'analisi dello cosa è la morte della bellezza o della grandezza loro e la morte della poesia ».

Pascoli, in cui è in pieno la crisi del romanticismo, cioè del realismo nostro fin allora restato una poetica mal risolta nelle sue promesse in una poesia, non poteva non concludere di Leopardi: « Ora da questi e simili esempi si potrebbe inferire (io pensava) che il Leopardi non fosse quel poeta che tutti dicono, perché con cose quel particolare nel quale è per così dire, l'effluvio poetico delle cose, o non le cose per primo ».

E sia pure che poi volesse concedere: « Ma il nuovo e il vico vi abbondano ».

DOMENICO PETRINI.

(Dallo studio di prossima pubblicazione: *Pascoli maggiore e minore*).

## Matteo Bandello

Bandello passa, nel comune giudizio, come il novelliere tipico del cinquecento, il più diratto erede del Boccaccio, e ad ogni modo, nell'epoca sua, il prosatore più vario, armonico e completo nell'arte di narrare. Ora, di questo giudizio, non è agevole rendersi ragione; specie a chi abbia assaporato la rapida prosa dei toscani, non sarà così diletto a muoversi attraverso le complicate trame del lombardo.

Tutto ciò, del resto, non è per ora che impressione: Bandello (ormai sarà ammesso da tutti) va giudicato come Bandello a uno — ad esempio — come Firenze. Resta, ad ogni modo, l'ascenza quasi assoluta nel nostro, di quel rilievo, di quel tono gaio e ironico, che lascia intendere bene, nella sua natura di ripiego morale, i bisogni e le deficienze dell'epoca. Si tratta di una maggiore sensibilità, e, forse, contro le apparenze, di una moralità maggiore nei toscani.

Su queste basi, si giunge agevolmente a escludere che la minuzia cronistica di Bandello possa derivare da interesse macchietistico, o caricaturale, o insomma, da una attività (seppur ironica) che miri a porre in rilievo uno appunto umano individuale. Fatto e figura sono per il Bandello materia, non scopo di narrazione; né il ritratto balza completo da pochi tratti, ma piuttosto, nell'andamento del discorso si scopre pian piano, quasi che la parola, piuttosto che costruirlo, facessero impaccio a una costruzione precisiante. E sono spesso figure scialbe (come quel don Faustino, ammaestrato poi da amore « mezzanamente letterato » nel parlare, ma per altro tanto grosso e materiale che di leggiero se li sarebbe dato a intendere tutto ciò che l'uomo avesse voluto...) interessanti più che altro per una certa loro goffaggine naturale, accompagnata da lampi d'una grossolana e spesso involontaria malizia; come le sue donne, piena di languida mollezza, in lolla dell'avventura e del destino: personaggi tutti, riprendendo il primitivo discorso, che, nonché morali, non sono poi neppure furbi, come la immaginazione di molti altri novellieri, i quali accanto intuitivo in tale pratica qualità un motivo di interesse, un centro di congiunzione, sul quale proiettare l'attenzione del lettore.

Non ci deve quindi sorprendere, in tale clima spirituale, la larghezza di mosso, il rifarsi « a bove » di ogni novella; il che non è sforzo d'acclimatazione, o ambientazione, ma un modo meramente estrinseco di esordire, modo di chi non ha fretta e non va diritto all'argomento come al più essenziale; modo tutto contrario a quello dei giovani o degli entusiasti, che passionatamente corrono a quel che non da dire, prima di chiamare vederlo, schematizzandolo con energia. C'è nel Bandello una certa « smuetta », un certo che di frateria, un gusto per gli aneddoti e i ripicchi e i pettegolezzi teologici, per certi eventi di predicazione o certi conflitti con i superiori ecclesiastici, che sono sì compiutamente la ratifica dei frati, ma come è data dalle cose stesse, ma non gustata sibbene vissuta. E qui appunto (anticipando da un argomento la conclusione di tutto il discorso) qui sta la tipicità del Bandello; in questo interesse scarso all'argomento, ma grande alla conversazione, in questo narrare per trascorrere dolcemente il tempo; in questo mollo obito mentale.

Ora, mi pare, comprendiamo meglio il girovagare della novella, lo scarso rilievo delle parti, l'andamento stilistico carico o sommesso; pigro, insomma, non per deliberato proposito (artificio di tanta gaiezza toscana!) ma per abito mentale, per disposizione di natura. Ovvio che in simile clima non nascono facilmente capolavori, ovvio altresì che il meglio del nostro autore sia però nel rispetto sostanziale a questa sua qualità. Incapace di commuoversi, o di suscitare, nonché il gigantesco epico riso, neppure lo schermo maligno, gira però nei suoi periodi una certa linfa ricca e calma, attenta alle osservazioni non emotiva, curiosa di sensazioni non suscitatrice di curiosità. Quello stesso carattere d'indifferenza che circonda le avventure dello suo donne, scambiato tranquillamente da un amante all'altro e passato magari tra essi inauditi, si caratterizza in un autentico interesse per il caso che le ha condotte in questo

modo. So il protagonista non è abile, non è passionato, o la sua passione è stata lungamente inutile (che è in fondo la stessa cosa) è la fortuna che si mette in mezzo, e dà, e toglie gli amori con un girare di eventi. So il caso è straordinario o lacrimoso, meglio. In tale circostanza esso esce libero a proclamarsi tale; e allora si vedono, anche per Bandello, uomini e donne di passione o di virtù. Spiegheremo meglio tutto ciò in seguito. Per ora uoi impressioniamoci; ricordiamo piuttosto che il romanesco che si fa in tale novella una parte così larga ha appunto come fonte l'amore per il caso da raccontare, nuovo e proprio avvenuto; quell'incredibile ma vero cioè che è il bisogno popolare di espandersi in una fantasia troppo costratta in forme concettuali; ma limitato moralmente dall'ozio, esteticamente più che altro adombrato; e non dominato dall'ironia né liberato dalla passione.

Pure (già lo abbiamo detto) non mancano in questo atteggiamento momenti e modi di felice espressione. La sua prosastica sensualità, dopo aver dissolto l'interesse per l'uomo e il suo cuore, si attacca, oltre che alle vicende, alle cose, agli ornati. E' questa una sorta comune all'atteggiamento romanesco, insoddisfatto di sé. Tutta una serie di casi burleschi (p. es.: Lo scolaro che fa' suo una maritata e una vedova vicine senza che l'una s'accorga dell'altra) s'illumina appunto d'una allegria sensuale, un po' goffa o serena, che si dipinge sul grave periodo, facendovi un bellissimo vedere; così una sua certa bellezza lombarda veste le membra delle sue donne, gradevoli e sorridenti: « E in vora una bella giovine, riccamente addobbata, stando lì di in un santucoso o ben apparato letto, dal modo che stanno le donne di parto, fa un bellissimo vedere, e pare che senza dubbio raddoppi le sue bellezze; e tiene in sé un certo non so che di galante, che le dà mirabilmente, in tutti gli atti suoi, grazia ». E con la stessa calma sensualità trascorre la grande scala degli avvenimenti umani, tutto descritto con sottile minuzia, arredi, pacci, o casi meravigliosi; crudeltà di sultani o di re barbari, o la vendetta della spagnola tradita che quasi taglia a brani il seduttore, o quella del frate ucciso cortigiano, o l'altra dei Lerari genovesi che per un affronto maeda all'Imperatore di Costantinopoli vasi picci di nasi mozzati da suoi sudditi; tramo ricco di spunti emotivi senza dubbio, ma d'una emotività tutta superficiale o sensuale, che non trae di sé stessa altro partito che di far rabbrivire, e non si avvolge mai in tormento del narratore. La stessa sua compassione dei casi lacrimevoli e crudeli, quel sentimentalismo che è base di tanto suo idealismo, è prima appunto di questo interesse sensuale, che altera la semplice pietà che nasce dalle cose (lacrime rerum) comprendendo d'addobbi vistosi. Una fanciulla violata si getta col fumo (e nella scena della disposizione, la minuzia del Bandello involontariamente si fa commossa). Essa si veste di bianco e viene poi seppellita in un sapolino di bronzo (sono questi elementi di colore che finiscono per costituire il fondo e ingombrare di sé la novella). Due amanti, dopo lunghi errori riuniti, vedono finir la loro vita! E' certo che morranno la prima notte d'amore, uccisi dalla folgor. Vasto è il campo immaginativo del Bandello, ma lieve, senza luci e senz'ombra.

E tuttavia (riprendendo con miglior conoscenza di causa un discorso interrotto) con proprio qui, al limite di questo spirito, connesso se non unico, le ragioni della fama e dell'arte (fin dove può giungere) del Bandello. Infatti, come da una parte il racconto avventuroso e popolare s'acquista un pubblico vasto (e così lo stile non scabro); d'altra, nella calma attenzione degli artefici, in una ampia, generica sensualità, che circonfonde tutti gli oggetti del suo racconto (donne, passi, vicende) sciogliendo infine (ma dove si va a cacciare il sentimentalismo) in un pio sentimentalismo, è pur la nota più schietta dell'arte sua. E il Bandello, tra i prosatori omini dell'epoca (gli altri — Machiavelli, Castiglione — sono poi anche pensatori) è pure il più sincero; più sereno e definitivo, senza alcuna eccitazione, lo sguardo attento: chi ascolta, per non offenderlo col sostituirsi al suo racconto.

ALDO GAROSCI.

## Literatura russa Stepàncikovo

Dopo i fratelli Karamazov, Alfredo Pollino ci offre la traduzione di un « romanzo umoristico » di Fiodor Dostoevskij: *Il villaggio di Stepàncikovo e i suoi abitanti* (Torino, Slavia, 1927). Dostoevskij che ride, dichiarato persino in copertina, non può essere che una rivelazione quant'altra mai suggestiva.

Ma quanto turbamento e quale ostile malinconia non penetra nell'anima se si percorre d'un sol fiato questo romanzo! Dostoevskij resta Dostoevskij, con qualche forte tara in peggio; giacché quella piccola vena umoristica, quasi un sottile filo a traverso una rete fittissima, che circola nello suo opere maggiori, ingrandito di proposito, anzi gonfiato in Stepàncikovo, per lo suo tono giusto o ci riporta ad altri pensieri. Difatti, in questo romanzo del 1859, a nulla, o ad altro, vale il deliberato proposito di met-

tero sossopra, con furia indavolata di giocondità, quella sua casa ideale, che coesistono nella tormentata oppure così solida architettura.

Stepàncikovo è un romanzo la cui azione fondamentale si svolge in una casa delle Russia zarista in due sole giornate: ma quali giornate! Immaginate Dostoevskij dei Karamazov o di *Delitto e castigo*: immaginate preso del dolore, o del capriccio, di creare un grottesco, e ditemi in quale vortice non si esalterà in tutto il romanzo. Ma il grottesco non sorge; il riso muore in gola; o l'umanità malata dostoevskiana mostrerà i suoi cenci sul tavolo anacronistico.

In casa di un possidente di seicento o più animo — ex-colonnello, vedovo, con due figlioli, — pioniavano, come la maledizione, la madre — vedova, generalessa a cinquant'anni, stupida e viziosa — e il suo ex-buffone, Fomà Fomico, sottoposto di grand'uomo, di martiro, di custodi della morale, ma in realtà vizioso, sensuale, stupido o vanaglorioso sino alla crudeltà. Il povero colonnello, che è una persona d'oro, ma debole o devoto alla madre, è messo a tutto lo torturo e le umiliazioni da questo Fomà, che lo convince di « egoismo sfrenato », di amor proprio impendibile, d'immoralità ecc., mentre invece tiene in casa una folla di parassiti e di prepotenti, ai quali non cessa di chiedere continuamente scusa, ritenendosi da loro beneficiato. Eppure non è uno sciocco benché abbia una vora venerazione, quasi di annichimento, per il solo nome della « scienza », che vede rappresentata nell'ignorante Fomà; e in fondo è un uomo desideroso di pace o di amore. E ama, infatti, riamato, una fanciulla povera da lui cresciuta, o tanto in qualità di governante, che è bersagliata da tutto l'entourage. Ma Fomà o la madre gli vogliono dare in moglie una pazza zittella ricchissima, ch'egli del resto sospirerebbe, pur di vedere nella propria casa la fanciulla che ama. Pensa, allora, di darle in moglie a uno suo giovane nipote, che è lo stesso che racconta la vicenda. Ma lo cose si complicano: quella che dovrebbe essere la sua fidanzata scappa con un prelatore (che del resto, non riesce a sposarla), e la governante non vuol saperne del nipote. Scoperti da Fomà (il martire che fa la spia), in un momento di innocente abbandono amoroso, il colonnello e la fanciulla sono messi a una dura prova dal loro persecutore, che li umilia dinanzi a tutta la famiglia. So non che il miserabile Fomà questa volta non ha calcolato su l'unico elemento vivo e puro che domina questo racconto, cioè l'amore pieno, assoluto nel cuore del biatratto colonnello. Questi infatti, che s'è sottomesso a tutti i volgari capricci del parassita, a sì è persino umiliato a chiamarlo « eccellenza », scatta con la violenza del temporale quando viene offesa la sua donna, afferma il miserabile per lo spallo o, in mezzo all'assemblea atterrita, lo butta fuori della porta. Ma Fomà, fatto un cenno dalle botte o dalla pioggia che si è scatenata in Stepàncikovo, è ricondotto in casa e, pur continuando i suoi capricci, la lezione eloquentissima lo ha rifatto, onde egli stesso, pur declamando secondo il solito, celebra il fidanzamento dei due innamorati, e nella casa ritorna la serenità.

Un racconto, come dicevo, tenue, che corre senza una sosta, come precipitando di continuo nella catastrofe, e di continuo riprende velocemente la volata in una serie d'incidenti piccoli, futili, ridicoli, senza soluzione. Il valore di Stepàncikovo consiste nei « caratteri » scoperti con analisi implacabile e sottile, che, per la stessa insistenza dello scrittore o l'elemento negativo di ciascuno, s'incidono nella mente o acquistano la forma ridicola del burattino. Ma in sostanza il ridicolo non deriva tanto dalle situazioni o dai casi narrati quanto dalla malizia di ciascuno personaggio. Fomà è un miserabile pestato sotto i piedi dalla gente più piccola, in tutta la sua vita; è un falso letterato o un falso uomo, che, coll'occasione finge o finisce per credere (benché mai interamente) di essere un grande pensatore o moralizzatore; e attorno a lui si muovono una dozzina di maniaci, su cui si elevano soltanto le anime innamorate del colonnello e della sua governante, per quanto avvolte di ridicolo. In sostanza questo figura sono dominate dalla stessa legge interiore che muove le altre più grandi figure dostoevskiane: leggo inesorabile che segna ciascuno col marchio della passione che gli brucia dentro, e che si svolge con un suo determinismo non molto conseguente con quel fondo spiritualistico di redenzione che agisce nel miglior pensiero dello scrittore. Ciascuno essere è la marionetta della propria passione, che lo conduce a rovi o lo fa santo, lo rende venerabile o misero zimbello. Ironia, dunque, non umorismo.

Ed ecco perché i personaggi di questo romanzo non sono giocondi, ma ridicoli, come sono ridicoli i maniaci, i quali in realtà non sono che degli sventurati. E non era forse di questa specie — tragicamente ridicola — anche Karamazov padre? Se non che in Stepàncikovo manca il pathos drammatico, ma ci avverte subito che, se Dostoevskij non l'avesse di proposito, scoprirebbe in dalle primo battute; giacché drammatico era il genio, che non sapeva ridere che per disperazione.

VITO G. GALATI.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928